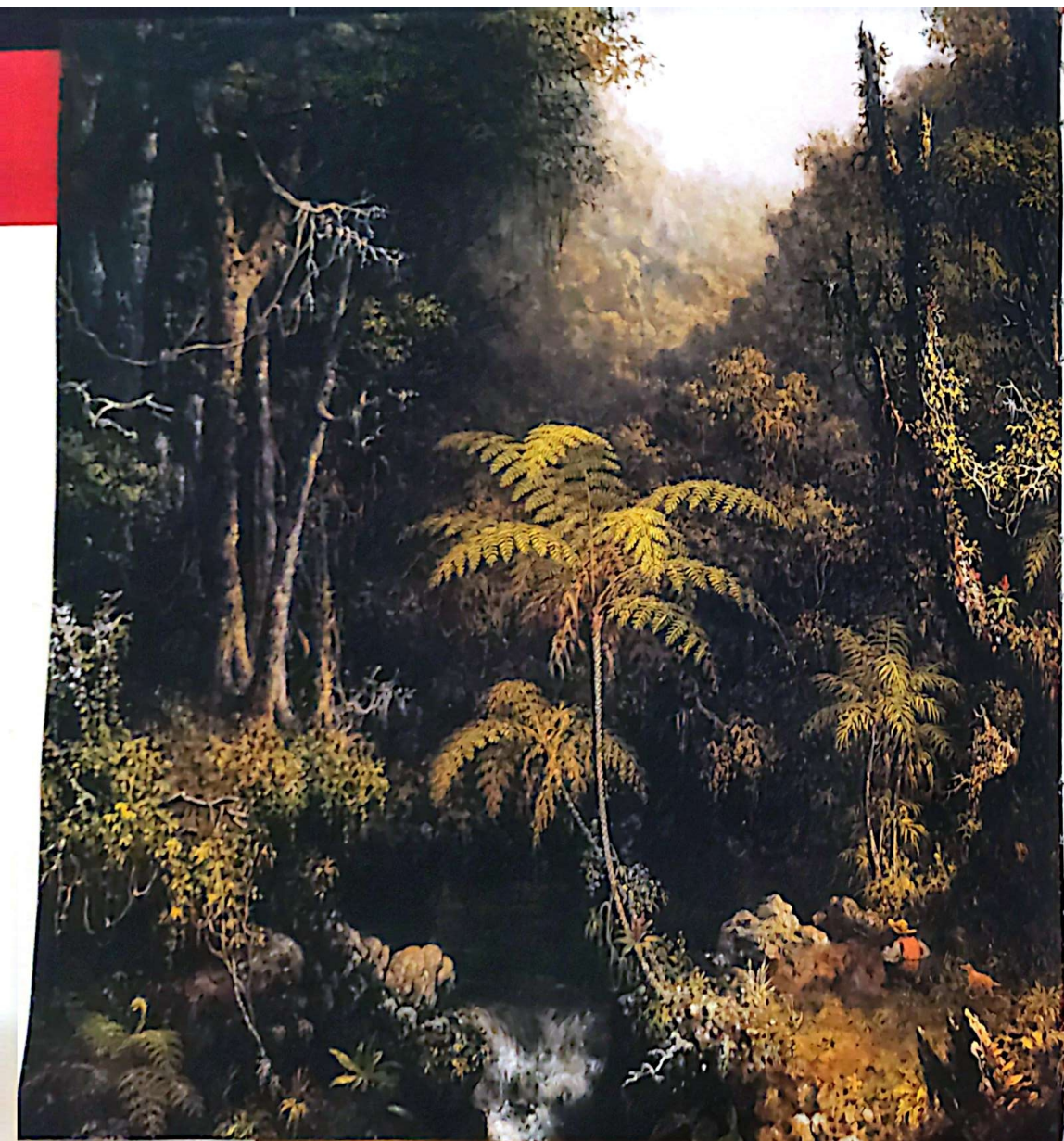
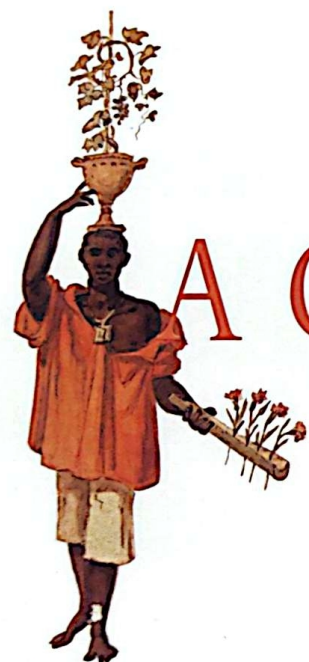




O BRASIL DOS VIAJANTES



VOLUME 3



A Construção da Paisagem

Ana Maria de Moraes Belluzzo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

M METALIVROS
1994

ODEBRECHT



45157

27/10/2008

PESQUISA

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq
Coordenação de Pesquisa: Ana Maria de Moraes Belluzzo

Pesquisadores: Ana Cecília Mattei de Arruda Campos, Patricia Andrea
Paladino, Zilah Crisostomo de Jesus, Douglas Canjani de Araújo,
Francis Melvin Lee, Valeria Piccoli Gabriel da Silva,
Thelma Lucia Guedes Camelo, Carlos Alberto Nakamura,
Cristiani dos Santos Miguel e Paula Helena da Costa Garcia
Colaboradores: Amandio Miguel dos Santos, Ariane Daniela Cole

LIVRO

Organização: Pesquisa e Texto: Ana Maria de Moraes Belluzzo
Assistente Editorial, Legendas e Verbetes: Thelma Lúcia Guedes Camelo
Assistente de Pesquisa, Legendas e Verbetes: Cristiani dos Santos Miguel
Assistente de Pesquisa: Valeria Piccoli Gabriel da Silva
Assistente de Produção de Pesquisa: Leila da Silva Pinheiro

Coordenação Editorial: Ronaldo Graça Couto
Projeto Gráfico e Direção de Arte: Victor Burton
Diagramação: Cristina Fino

Produção Editorial: Fabio Montenegro e Ronaldo Graça Couto
Assessoria Editorial: Thelma Lúcia Guedes Camelo e
Cristiani dos Santos Miguel
Revisão de Texto: Pedro Adão Ruiz
Assistente de Produção: Lenita Dinato
Produção Gráfica: Jairo da Rocha e Ronaldo Graça Couto

Fotolitos, Impressão e Acabamento: Pancrom Indústria Gráfica
Capa: Encadernações Capato

Editores Responsáveis: Ronaldo Graça Couto e Roberto Feith

© 1994 Fundação Odebrecht

Este livro faz parte do Programa de Patrocínio a Edições Culturais da
Organização Odebrecht, coordenado por Márcio Polidoro

Patrocínio: Construtora Norberto Odebrecht

Foto capa: Detalhe da ilustração 528
Foto pag. 2: Detalhe da ilustração 546
Foto pag. 4: Detalhe da ilustração 468

R981
34496
v.3
1. Brasil - História
506
VERBETOS
BN 85-85371-06-4

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Belluzzo, Ana Maria de Moraes
O Brasil dos viajantes / Ana Maria de Moraes
Belluzzo. — São Paulo : Metalivros ; Salvador, BA :
Fundação Emilio Odebrecht, 1994.

Conteúdo: v. 1. Imaginário do Novo Mundo — v. 2.
Um lugar no universo. — v. 3. A construção da paisagem.
Bibliografia.
ISBN 85-85371-07-2 (v. 1.) — ISBN 85-85371-06-4
(v. 2) — ISBN 85-85371-05-6 (v. 3)

1. Brasil — Artes 2. Brasil — Descrição e viagens
3. Brasil — História 4. Brasil — Viajantes I. Título.

94-3808

CDD-704.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Iconografia : Viajantes : Artes:
História 704.981

O Brasil dos Viajantes

Volume 3 A Construção da Paisagem

ÍNDICE

Viagem e Paisagem

Introdução, 10

Pitoresco, 16

A Paisagem Construída, 32

A Visão Panorâmica do Século XIX, 48

A Viagem Pitoresca de Debret e Rugendas, 74

A Visão Exótica, 96

A Pintura da Paisagem, 116

O Sentimento do Sublime, 156

O Olho Errante e a Paisagem Intocada, 162

Apêndice, 177

Notas Biográficas, 178

Bibliografia, 184

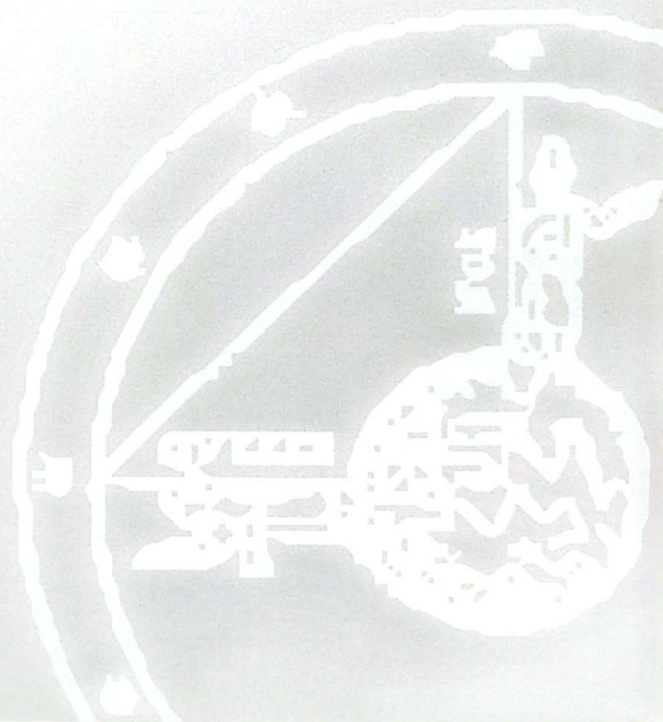
Índices, 188

Créditos Fotográficos das Ilustrações, 191

Agradecimentos, 192



Viagem e Paisagem



Introdução

Neste terceiro volume importa investigar a própria noção de paisagem e indagar sobre como uma mera ocorrência no território passa a ter o sentido de unidade visível e paisagística.

Em vez de adotar um conceito *a priori* de paisagem, parece preferível perguntar o que pode ser dado a ver no Brasil do século XIX e quais modelos apreciativos teriam permitido recortar o mundo sensível e configurar o que se convencionou chamar paisagem. Ou, mais precisamente, perguntar como determinados modos de apreciação do universo europeu do século XIX se casaram com estímulos da topografia, da geografia, da vegetação, da vida humana no Brasil.

A comparação entre a prática da viagem à Itália e a da viagem ao Brasil pode ser esclarecedora. Desde os chamados Renascimentos, a viagem à Itália tornou-se o sonho de todo humanista em busca dos sinais da civilização clássica e de uma cultura artística ideal. Tudo indica que quando Humboldt veio à América, acompanhado de Bonpland, tinha em mente aquele modelo de viagem à Itália e procurava grandes civilizações pré-colombianas. Mas foi capaz de refazer as expectativas e reconstruir outro modelo de viagem às terras americanas. O aparecimento de uma paisagem do Brasil é devido sobretudo à percepção estético-científica advinda em última análise do modelo humboldtiano. O atlas pitoresco da viagem de Humboldt e Bonpland, que aparece entre 1814 e 1819, e o *Atlas da Viagem ao Brasil*, de Spix e Martius, situam parâmetros dessa visualidade embebida de saber científico.

Nesses álbuns já se pode notar a apropriação da noção de *pitoresco*, cuja teoria e prática foram a maior contribuição que a Inglaterra deu à estética europeia. A visão pitoresca, marcada pelo primado dos valores pictóricos sobre a natureza observada, vigorou na Inglaterra, durante o Setecentos e os primeiros trinta anos

do século seguinte. Em torno dessa abordagem, que operou uma simbiose entre a arte e a paisagem natural, agregaram-se poetas e pintores, jardineiros e arquitetos, viajantes, especialistas e diletantes.

A apreensão da natureza pela arte e a configuração estética da paisagem são procedimentos não ignorados pelos cientistas alemães, chegando a integrar a concepção globalizante do conhecimento que abraçavam. Como se pode deduzir, o discurso dos viajantes comporta diversas compreensões do *pitoresco*, noção que por sua vez não se reveste de um sentido preciso.

A paisagem de crivo científico é uma constante entre os artistas-viajantes, a considerar o fato de estarem grandes personalidades artísticas a serviço de expedições científicas. É o caso de homens de uma formação completa como Rugendas, Ender, Burchell e outros, cujo interesse enciclopédico encontra a síntese em representações visuais.

O imenso território brasileiro ainda mal desvendado desperta crescente curiosidade nos europeus voltados ao conhecimento da natureza, notadamente a partir do século XIX. Nem todos vêm à procura de princípios universais sobre os quais se havia construído a idéia de natureza. Muitos buscam o que o continente americano pode oferecer de peculiar e diferente do continente europeu. A Europa deposita grandes expectativas no conhecimento dos cenários tropicais, que são múltiplos e mais diversificados do que os seus. O interesse europeu pelo conhecimento científico da natureza tropical coincide com a prática da viagem e com outras modalidades de corpo a corpo com a natureza sensível. Alia-se, de certo modo, ao desejo de vivenciá-la pela sensação, de experimentá-la diretamente, avistá-la ou desbravá-la.

Paralelamente à vinda das expedições científicas, aqui chegam artistas, profissionais e

amadores, homens procedentes de extratos aristocráticos, muitos deles mais desejosos de fruir esteticamente a natureza, do que de transformá-la artisticamente. Também os viajantes que se fixam no país em missão diplomática mostram-se identificados com uma condição peregrina de ambulantes, que os leva a experimentar sensações causadas pela paisagem.

Não se pode subestimar o poder do olhar dirigido a um mundo com o qual não se está familiarizado. É preciso reconhecer, nos termos dessa relação entre sujeito e universo que lhe é estranho, a ausência da rede de significações imposta pela cultura, pela utilidade, pelo aprendizado. Na relação cotidiana entre o homem e a paisagem, as significações são pressupostos inerentes à ação. A visibilidade diminui à medida que o homem, engajado pelo hábito, passa a atuar a partir dos sentidos internalizados, obscurecendo-se o que se impõe pela mera presença ao visitante.

Contraditoriamente, a visibilidade aumenta, em condições de menor inteligibilidade. Esse mundo "externo" ao viajante europeu, insuspeitado, foi um convite à aventura desconhecida e à surpresa da viagem. O gosto pelo estranho, pelo inusitado e pelo diverso é inseparável da prática do viajante, e não é necessário saber se a moda da viagem surge para realizar o gosto do diverso ou se ao viajar desenvolve-se o gosto pelo diferente. O que importa é o surgimento de uma poética condizente com pontos de vista de viajantes.

Os artistas-viajantes do século XIX comportam-se como analistas meticolosos, observadores de particularidades do mundo. Descrevem as partes de um todo que podem pressupor mas jamais reconhecer, ocupando-se do que é imediatamente inteligível. São artistas documentadores, que elaboram cena a cena. Têm a atenção voltada para o presente, para o existente. Quando não improvisam desenhos



liberados de regras, para si mesmos, lançam-se à conquista do público por meio de lugares-comuns.

Cada registro de viagem pode ser entendido, então, como parte de um conjunto maior. Revela-se obra incompleta e parcial, fragmento que o viajante recorta da extensão do mundo sensível. Desse modo manifesta-se a tensão fundamental dessas notações gráficas, que não pedem para ser pensadas como unidades, pois não possuem forma autônoma. Cada obra isolada remete a um conjunto, como momento de um álbum, ao qual parece tender inevitavelmente, ainda quando não esteja organizada desse modo.

Por outro lado, os desenhos esboçados pelos viajantes parecem brotar de um mundo sensível, como possíveis visões de uma realidade mais ampla, inatingível em seu curso e em sua magnitude. Há muito o artista já havia despertado para a variedade do espetáculo paisagístico e para a multiplicidade dos possíveis pontos de vista. A relatividade de cada observação sempre fez do desenho e da pintura de paisagem um grande desafio. A nova atitude mental que fundamenta manifestações tão diversificadas, como as que se costuma congrega em torno do eixo do romantismo, tira proveito precisamente desse processo de particularização das observações do mundo e da individualização de pontos de vista.

Se a visão de mundo romântica não corresponde a um vocabulário figurativo determinado, pode, no entanto, ser caracterizada pela prática explosiva, contraventora das convenções clássicas, no interior das quais muitas vezes o artista romântico se inscreve e move. A nova atitude mental do final do século XVIII europeu e princípio do XIX está mais próxima da desacomodação, da desestabilização da cultura clássica, ou seja, de uma prática de negação. Só em oposição aos valores da sociedade européia e

da cultura clássica assume a função afirmativa dos valores das "sociedades primitivas". Só em oposição às cidades, os valores da vida simples do campo. Só em oposição ao presente, os valores do passado medieval. A contradição é subjacente às escolhas românticas.

A viagem aos países exóticos, do mesmo modo que o recurso aos valores emprestados da "Idade Média", possibilita nesse contexto saltos para fora do homem clássico.

Nesse aspecto, a viagem mostra-se um meio eficiente, ou melhor, um método capaz de tirar o sujeito do âmbito cotidiano e da esfera do *mesmo*, um meio capaz de levar o viajante a experimentar a alteridade e propiciar-lhe uma *outra* visão, quer revelando a diversidade do mundo, quer colocando em confronto o universo interior e o universo exterior.

Com a viagem, deixa-se a identidade e a rotina para trás, para redescobri-las a distância, na relação com o país estrangeiro, que promove ainda o estranhamento da própria cultura.

O viajante aprecia a experiência de partir, de dividir, de alternar, a qual se submete sucessivamente em detrimento da vivência do contínuo e do permanente. A viagem "romântica" não leva somente à prática da visão do outro, propicia e tira proveito da emoção das rupturas, do se perder e do se encontrar. Treina um conhecimento por pontos de vista alternados, desenvolve a capacidade de entrar e sair do assunto, de ver a partir de fora e a partir de dentro. Em suma, condiz com a visão de múltiplos pontos de vista, individuais e culturais.

O viajante da época histórica do romantismo extrai do *lugar distante* e do *lugar estranho* as motivações poéticas para a sua imaginação. O que, dito de outro modo, implica que a imaginação desempenhe o papel produtivo de criação poética da obra. É compreensível, portanto, que essas práticas tenham gerado uma quantidade significativa de álbuns de viagem

pitoresca ao Brasil. A coincidência surpreendente é o predomínio da visão *pitoresca* na abordagem da paisagem brasileira, pois, desde o século XVIII, o debate europeu sobre a natureza e a arte compreendeu as categorias do *belo* e do *sublime*, estendendo-se em terceiro lugar ao *pitresco*. O cenário brasileiro concorre com uma oferta de motivos, dotados por excelência, para a realização das possibilidades estéticas do *pitresco*.

A seleção de desenhos colhidos em viagem para a edição de álbuns ilustrados satisfaz o desejo de revelar ao público europeu um aspecto do mundo inusitado e desconhecido, como também de descrever e expor particularidades étnicas, sociais e políticas de outros povos. Afinal o *povo-nação* foi outra idéia cunhada pelo pensamento romântico, embora não devesse ser fácil aclimatar a premissa à situação social em que se encontrava o país de regime escravista que era o Brasil.

Rompido o equilíbrio da obra clássica entre o plano estético e o plano científico, e sob a dicotomia do sentir e conhecer, as obras revelam-se comprometidas com modelos pitorescos ou com modelos naturalistas. No primeiro caso se apóiam em parâmetros da pintura. No segundo, tendem a uma abordagem pretensamente despojada de pressupostos artísticos e supõem uma observação direta das verdades do mundo, conforme entendem ser a descrição da natureza feita pelo cientista.

As anotações dos viajantes apresentadas neste livro podem ser tomadas pelo leitor contemporâneo como desenhos abertos. Vejamos em que sentido. Os cadernos de campo, por exemplo, eram usados para colecionar impressões pessoais diante da cena, que podia ser natural, urbana, social. Revelam o frescor dos gestos sinceros e imediatos, segundo a percepção dos nossos dias. Formam conjuntos irregulares de imagens em sucessão imprevisível, sem ordem

idealizada, sem articulação precisa. Nesse sentido, estão mais próximos do gosto do século XX, do que daquele da época clássica, que os precede. Enquanto desenhos e aquarelas preliminares, poderiam ser destinados a versões posteriores, combinados e encadernados em novos conjuntos. Como registros precários seriam muitas vezes detalhados e acabados pelo estilo dos gravadores. Mas grande parte desses desenhos permaneceu em sua condição primeira de esboço, como lembrança, permitindo ao leitor atual travar uma relação mais íntima com os procedimentos daqueles artistas. Afinal, na nossa época, o *artist book* decorre de algumas exigências expressivas semelhantes.

Na tradição do desenho, a língua germânica designa o esboço como *skizze*, enquanto a francesa distingue o *esquisse* do *étude*. As diferenças entre os protagonistas da imagem aparecem nas convenções para as parcerias do desenho (*delineat*) e da gravura (*sculpt*), de modo a assinalar o reconhecimento das autorias. A partir do século XIX, entretanto, o desenho projetual já não permanece hierarquicamente subordinado à pintura, à escultura, à gravura ou à arquitetura. Surge crescente interesse pelo que há de mais insuspeitado e vital nas anotações preliminares, independentemente do arranjo harmônico fixado na forma final.

Deve-se destacar também a revalorização do desenho, da aquarela e da gravura e a generalização desta última técnica. Notadamente, com a litografia, o risco direto do artista sobre o suporte conduz o traço desenhado do inventor ao papel, prescindindo da meticulosa disciplina do trabalho de reprodução. O prestígio da aquarela entre artistas ingleses do século XIX é outra face da mesma questão. Possibilita que a mancha colorida e a luz se emancipem das indicações prévias do desenho. O livro ilustrado conta ainda com as decisões dos editores, que interferem na sintaxe da narrativa

visual e em outras características da visualidade. O século XIX goza de uma certa liberdade e introduz variações na reprodução das gravuras e organização dos álbuns, que apresentam conjuntos de imagens nem sempre iguais, com colorido manual e diverso. De maneira que não é demasiado afirmar que, além da multiplicidade de registros, experimenta freqüentemente a variedade de soluções técnicas.

Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, principalmente após a independência do país, acorrem ao Rio de Janeiro personalidades inglesas dedicadas umas às atividades diplomáticas, outras à Marinha, que deixam uma iconografia realizada segundo a ótica de artistas amadores. Tocam ainda a costa brasileira os passageiros de grandes viagens turísticas pelo mundo. Durante a época do Reinado, a corte portuguesa convoca artistas franceses ao Rio de Janeiro, que se reúnem em torno do projeto da Academia de Belas Artes e ali sedimentam práticas derivadas do recente neoclassicismo francês. Entretanto, é a pintura de retratos que fixa a presença da corte e da aristocracia imperial após a Independência. E é a paisagem histórica, renovada pela retórica neoclássica, que qualifica a imagem política da bravura e do grande feito. Do mesmo modo, surgem novas oportunidades artísticas pelo *décor* e pela arquitetura que redefinem o cenário urbano. Se o aparecimento da paisagem histórica do século XIX conta com tradições paisagísticas herdadas do cerimonial público e das cenas de luta e ocupação, a pintura paisagística do século XIX se associa a outras tradições provenientes, de um lado, dos mitos edênicos e do culto da natureza e, de outro, do conhecimento da natureza e de sua dessacralização.

As experiências sobre a paisagem do Brasil desenvolvem-se em torno de representação mais ou menos fidedignas de cenários naturais e das cidades litorâneas, que revelam não o *idem* mas o

alter aos olhos dos artistas-viajantes. Muitas vezes as representações visam promover a imagem do Brasil no exterior. Alguns artistas movidos pelo sentimento existencial atingem a mais pura contemplação. O surgimento da pintura de paisagem teve de aguardar que os artistas-viajantes se estabelecessem durante períodos mais longos no Brasil ou mesmo que aqui se radicassem.



1



2



3



4

368 a 375. Aimé-Adrien Taunay

Caderno de desenhos, de pequeno formato, medindo

9 x 7 cm., no qual se encontram registros de:

1. um cafezal na Tijuca, vendo-se a Gávea ao longe;

2. cascatinha perto da casa dos Taunay, na Tijuca;

3. um parque;

4. aspectos da paisagem natural;

5. aspectos da paisagem natural;

6. barco em mar agitado;

7. paisagem com pedras;

8. vista de Santa Teresa.

COLLEÇÃO ROCHA E LUIZ GUARDI DE HOLLANDA.

RIO DE JANEIRO, BRASIL.



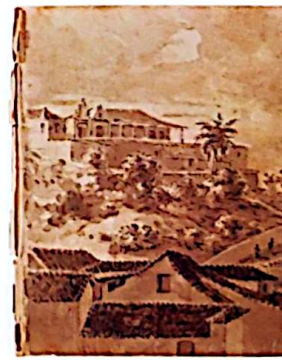
5



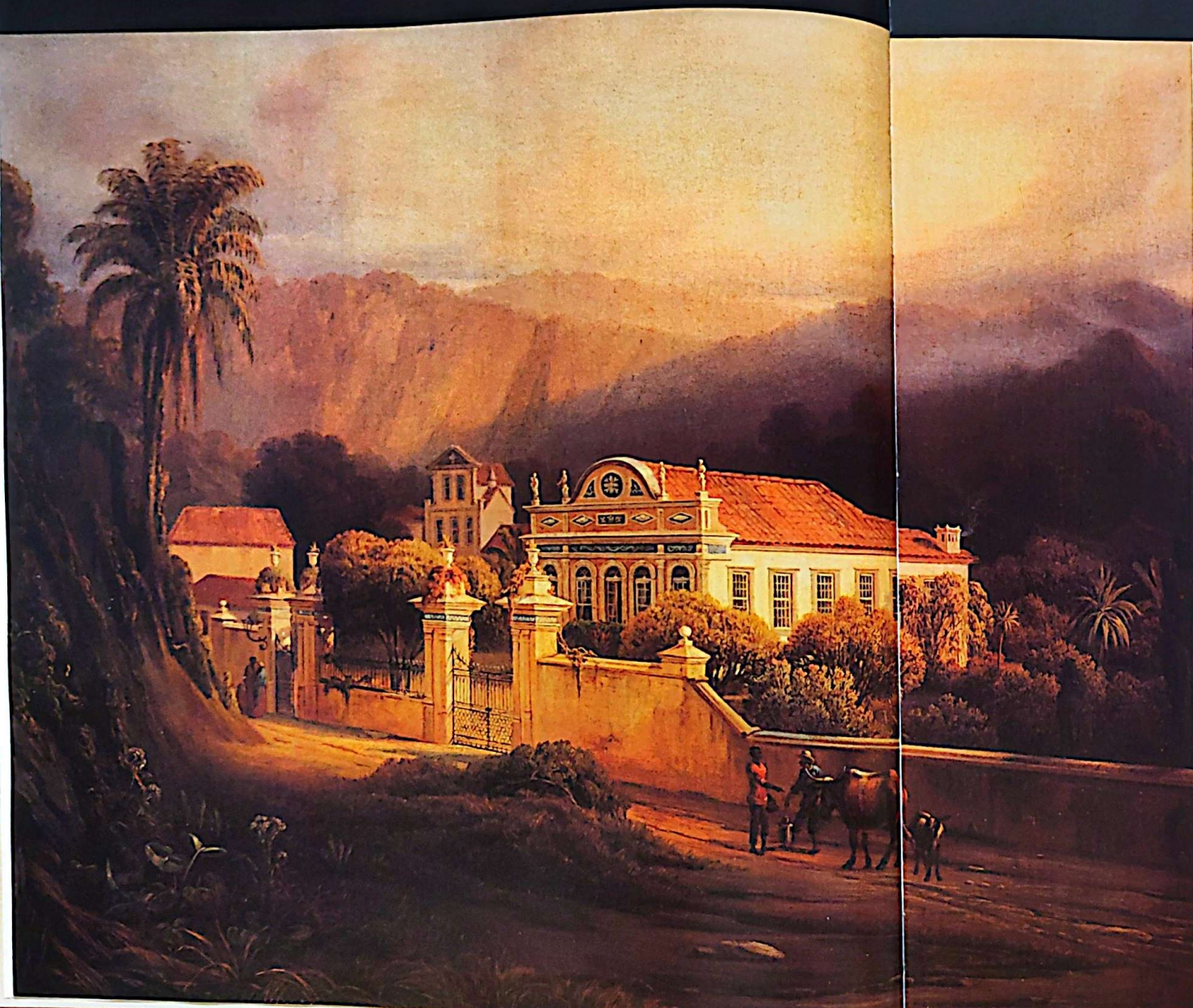
6



7



8



Pitoresco



A primeira manifestação do *pitresco* ocorre historicamente na prática do arranjo dos jardins. O jardim inglês não surge exatamente de necessidades, mas expressa anseios estéticos. Segue motivos poéticos da Arcádia, e a abordagem pictórica do novo paisagismo desenvolve-se sob impacto da Antiguidade e da paisagem italiana realizada pela pintura de Claude e Poussin.

Panofsky dá conta da pluralidade de sentidos que se veio associar à Arcádia ao longo do tempo. Conta que a região grega da Arcádia teria sido um lugar desprovido de encantos, mas passa para a literatura e para a arte, por meio de Virgílio, como a terra da beatitude pastoral absoluta, símbolo de perfeição imaginária utópica. Essa Arcádia de Virgílio emerge na Renascença como uma visão encantada e, como diz o autor, “não era tanto uma utopia de felicidade e beleza distante no espaço, como distante no tempo”. A Arcádia havia-se tornado “objeto de nostalgia”, como também representava “o anseio por um passado ideal de paz e inocência”. Panofsky chama a atenção para a oscilação entre o sentido dramático e implacável da morte e o sentido encorajador, que se associam à imaginação da Arcádia. Lembra que, na primeira metade do século XVII, Poussin reconstrói a Arcádia em Roma, transformando o caráter melancólico e depressivo, incluindo a presença da pastora, ao lado do pastor, que torna a Arcádia o novo lugar do amor. Evoca o momento em que atinge posteriormente, com Poussin, o sentido de imortalidade (Panofsky, 1976, p. 385 e 386).

O jardim pitoresco inglês imita tendências da própria natureza e se desenvolve querendo simular a liberdade do crescimento das plantas, as irregularidades topográficas do terreno, a surpresa dos acidentes. Se, de um lado, toma por base certa pintura clássica arcádica, por outro, pretende flexibilizar a noção de ordem regular,

predominante no jardim francês, aliás, outro derivado da estética clássica.

Horace Walpole, autor de *The History of the Modern Taste in Gardening*, de 1780, refere-se a William Kent, que considerava o pai da moderna jardinagem, como tendo sido “o inventor de uma arte que realiza a pintura e melhora a natureza” (apud Watkin, 1982, p. 14). E, nesse aspecto, a arte dos jardineiros ingleses que distribuem as plantas no jardim de acordo com critérios de gosto segue também um modelo ideal. Procuram construir a realidade do jardim como aparência estética.

O jardim inglês foi um artifício no qual se pretendeu arranjar a natureza por imitação da arte. A pintura era tida como mestra por excelência, em se tratando de evidenciar o modo irregular e assimétrico de distribuição da natureza, os efeitos variados assumidos pela vegetação, pelas superfícies rugosas, sobre as quais se imprimem ocorrências luminosas. O percurso da paisagem acidentada deveria surpreender e levar à fruição de uma sucessão variada de quadros. Por isso Horace Walpole, referindo-se ao jardim inglês, contava, em 1770, que “toda jornada é feita através de uma sucessão de pinturas” (apud Watkin, 1982, p. 9).

O *pitresco* natural, conhecido como *romanesco*, deu lugar ao termo *romântico* (Starobinsky, ©1979, p. 172), que aparece inicialmente associado ao jardim pitoresco, no qual a natureza é parceira do homem. Os novos valores paisagísticos representam uma atitude de escape concomitante com a idealização da vida rural. O paisagismo inglês ensaia ainda novas associações com a arquitetura, promovendo a ambiência da casa de campo, retirada da cidade, correspondente ao gosto e às conveniências de segmentos aristocráticos.

Se é grande o número de artistas-viajantes atraídos pela paisagem artística de Roma, as viagens pitorescas pelo território inglês tornam-

se moda, particularmente entre desenhistas e pintores amadores, e são normatizadas no fim do século XVIII pelo reverendo William Gilpin. De acordo com ideais de contenção, durante o passeio se faz um exercício espiritual. Os propósitos morais combinam-se com a apreciação estética. São escolhidos os melhores pontos de vista da paisagem para se emoldurar nos quadros os temas da vida simples, recortados do meio rural. Expande-se nesse século uma literatura do passeio pitoresco, pela qual o leitor é convidado a participar da emoção da vista ou é estimulado a refazer o próprio percurso, durante o qual poderia encontrar-se no ponto de vista adotado pelo artista (Sansot, 1983).

Essa visão desinteressada, que apreende a natureza a partir de características emprestadas da arte, é uma das marcas dos artistas profissionais e amadores que vêm da Inglaterra ao Brasil a partir da segunda década do século XIX.

Recorte Pitoresco do Brasil

A visão pitoresca proporciona entendimento mais adequado de aspectos fundamentais da construção da paisagem, equivocadamente atribuídos ao apelo dos lugares sobre o observador. Ensina que a dimensão sensível inerente a toda e qualquer paisagem depende também da educação visual do observador. O “mundo exterior” só passa a estimular o artista quando intuído ou percebido através de códigos culturais, sendo sempre oportuno questionar a falsa suposição de que a paisagem brasileira do século XIX possa brotar de “dados imediatos da percepção”. A paisagem pitoresca oferece evidências do que poderíamos chamar imagens prévias criadas pela pintura, agindo no momento da percepção do mundo sensível. Concorre para a justa compreensão de que toda paisagem decorre de um encontro entre o que é dado a ver e o que a cultura legitima no que é visto.

Em diário de viagem pelo Brasil, Maria Graham deixa a impressão de surpresa causada pela “extrema beleza de Olinda”, esclarecendo, a seguir, estar diante dos restos da cidade, que se encontra em “um melancólico estado de ruína”. O texto em que Maria Graham se entretém psicologicamente com o estado da paisagem em ruína não é exatamente um trecho de relevo literário, mas merece ser reproduzido, pois é um bom testemunho do critério de gosto designado como visão pitoresca. O texto fala por si mesmo: “Olinda jaz em pequenos morros, cujos flancos caem a prumo em algumas direções, de modo a apresentar as perspectivas rochosas mais abruptas e pitorescas. Estas são circundadas de bosques escuros que parecem coevos da própria terra: tufo de esbeltas palmeiras, aqui e ali, a larga copa de uma antiga mangueira, ou os ramos gigantesco da copada barriguda, que se espalha amplamente, erguem-se acima do restante terreno em torno, e quebram a linha da floresta; entre esses, os conventos, a catedral, o palácio

episcopal, e as igrejas de arquitetura nobre, ainda que não elegante, colocam-se em pontos que poderiam ser escolhidos por um Claude ou um Poussin, alguns ficam nos lados íngremes das rochas, alguns em campos que se inclinam suavemente para a praia; a cor deles é cinzenta ou amarelo-pálido, com telhas avermelhadas exceto aqui e ali quando um campanário é adornado com telhas de porcelana azul e branca”. E, para não deixar dúvida, diz adiante que “os raios do sol poente coados entre os troncos (de altas árvores) espalhavam uma luz moderada que o próprio Salvador Rosa não desdenharia” (Graham, 1990, p. 139 e 140). Os artistas amadores que passeiam pela paisagem, admirados com a sua “beleza”, aspiram ao sentimento dos poetas e à habilidade dos pintores.

Os desenhos de Maria Graham exploram relações entre a arquitetura e a natureza, pontos de vista surpreendentes, pelos quais o observador divisa grande extensão paisagística, o caráter arranjado das plantas nos jardins e a ambiência que criam para as casas. Ao lado do jardim botânico, o jardim privado foi motivo predominante para o registro de viajantes, portadores de conhecimentos preliminares de botânica, que encontravam no arranjo dos jardins e quintais das residências o microcosmo natural, coerente com seus valores de interioridade e privacidade.

Como Maria Graham, muitos artistas amadores ingleses, treinados em sucessivas viagens pelo mundo, confirmam o proveito de processos inerentes à condição do viajante ao estranhamento da paisagem. Por meio da viagem, os europeus desenvolvem um método de seleção das vistas singulares do país visitado, escolhendo, entre tantas visões possíveis, a que pode ser individualizada e destacada. Desde o século XVII, um número crescente de cidadãos europeus vale-se da ação pedagógica da viagem e da experiência



direta com a natureza. A condição de viajante equivale a um olhar desacostumado ao meio, predisposto a maior visibilidade que a do habitante. Entretanto, em muitos casos, os viajantes são donos de um olhar educado, não se devendo subestimar os desejos e as expectativas que estão associados à evasão e à distração provocadas pela viagem.

A viagem pitoresca pelo Brasil realizada por artistas amadores na primeira metade do século XIX é uma transposição de práticas européias e modelos anteriores ao aparecimento da estética no século XVIII, na qual o sentimento assume a função de princípio do juízo estético. Nessas formulações dos empiristas ingleses, como se pode notar pela obra de Edmund Burke, a beleza existe na natureza e é objeto dos sentidos, conhecida e julgada pelo intelecto. Cumpre portanto enfatizar a concepção subjetiva e empírica da sensação e do sentimento (Kant, 1989; Morpurgo in Kant, 1989).

Potencialmente, cada trajeto pode revelar muitas coisas, cada objeto é passível de múltiplas apreensões. Entre tantas oportunidades que se apresentam no curso de um passeio, o que torna um lugar inspirador é a projeção do viajante no ser natural e a afinidade secreta que encontra no que vê, seja reconhecendo na natureza um lugar já registrado, seja colocando-se em um ponto de vista de alguma pintura. Em resumo, trata-se de uma prática gratificante, pois o simples reconhecimento de um lugar pode se tornar uma fonte de prazer. A repetição de imagens semelhantes cria o repertório necessário, a redundância capaz de gerar o *lugar-comum*. A vista é socializada, expõe uma percepção que é compartilhada e apresenta um lugar reconhecível, e a prática colabora para a *fixação* de uma forma, de um modo perceptivo.

Tem razão Sansot quando entende que "a paisagem é uma oferta do ser sensível, que se situa a meio caminho da esfera da presença e da

representação". Possíveis *aparências* passam pelo observador disputando o código definido da *representação* (Sansot, 1983).

Existem muitos olhares, e o olho errante nem sempre experimenta uma visão desordenada, originária, motivada pela aparição de florestas, de mares desconhecidos. Ele também busca acomodar lugares naturais, inscrevendo-os em quadros culturais.

Maria Graham traduz os anseios de uma geração de viajantes identificada com a busca do *pitoresco*. É um caso singular e excêntrico, na medida em que essas qualidades são conferidas a uma mulher do século XIX, naquele momento de revalorização romântica. Seguramente, a experiência de vida impregna de tal modo a obra da geração atuante até mais ou menos os anos 30 que convém desde logo admitir que, na performance romântica, vida e obra são inseparáveis.

Maria Graham desenvolve o seu olhar viajante desde a juventude. Reside por vários anos na Índia, em companhia de seu pai, contra-almirante da Marinha inglesa. Passa pela primeira vez por Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, entre 1821 e 1822, a caminho do Chile, em navio comandado por seu marido, Thomas Graham. Em 1823, ao regressar à Inglaterra, depois de ter enviuvado no Chile, decide ficar no Rio de Janeiro. Ainda entre 1824 e 1825, retorna a esta cidade a convite de dom Pedro I, para se tornar preceptora da princesa dona Maria da Glória. Posteriormente, em 1827, casa-se com o pintor Augustus Calcott, indo morar na Itália.

Como todos os ingleses no Brasil, Maria desfruta o passeio a cavalo pelos arredores das cidades e o contato direto com a natureza, como relata no *Journal of a Voyage to Brazil and Residence There During Part of the Years 1821, 1822 and 1823*, que é publicado em Londres, em 1824, e ilustrado com vistas do Rio do Janeiro, de Salvador e do Recife.

Maria Graham escreve muitas vezes sobre o que vê, tendo aprendido a ver pela aquarela. Na sua percepção da cidade do Rio de Janeiro, tomada do mar a grande distância, "os numerosos fortes, à entrada do porto, nas ilhas e na cidade, ficam cada um com suas fachadas desenhadas em luz; tornam-se assim castelos encantados de fogo, e as luzes espalhadas da cidade e dos vilarejos ligam-nos com um milhão de brilhantes correntes". Como tantos outros artistas amadores, entre eles Henry Chamberlain e Caroline Gower, Maria Graham avista por meio da cor um panorama da Baía do Rio de Janeiro, que se encontra hoje na coleção do Museu de Arte de São Paulo. O British Museum, em Londres, possui um conjunto significativo de desenhos de viagem de Maria Graham à Índia e a Roma, assim como à América do Sul, incluindo-se aqui originais das gravuras publicadas em seu diário de viagem ao Brasil. Nesse conjunto, um herbário, ainda que não referente ao Brasil, pode completar o perfil de naturalista amadora dessa personalidade, que foi primordialmente autora de diários e crônicas de viagem, tendo deixado, além disso, uma biografia de dom Pedro I.

O Passeio pelos Arredores *A Cidade como Jardim*

Os *Diários do Almirante Graham Eden Hamond* têm muito a esclarecer sobre o jogo que se estabelece entre a visão educada dos ingleses e os aspectos sensíveis do Rio de Janeiro, que se mostram como pintura. Sir Hamond vem pela primeira vez ao Brasil comandando o navio que traz o embaixador da Grã-Bretanha sir Charles Stuart, em missão de reconhecimento da independência do país, a serviço de Portugal e Inglaterra, e uma comitiva de artistas e cientistas, entre os quais se encontram o botânico e pintor William John Burchell e o pintor de gênero e história Charles Landseer. Sendo os ingleses mediadores das relações entre Portugal e Brasil, sir Hamond é encarregado de levar o Tratado da Independência a dom João VI, em Mafra, enquanto perdura a expectativa sobre a posição a ser assumida por Portugal, garantindo ou mantendo a soberania sobre o Brasil (Hamond, 1984, p. 28).

Os diários de viagem de sir Hamond descrevem os hábitos sociais de diplomatas ingleses e franceses que residem nos arredores da cidade do Rio de Janeiro, nas “casas de campo” do Vale das Laranjeiras, nas proximidades da pacata enseada do Botafogo. Nessa época, as casas dos arredores iam ocupando os lados do Catete. Hamond também menciona passeios pitorescos realizados pelos arredores da cidade, à Tijuca e ao Corcovado, e impressões provocadas pela área central ocupada pela população negra.

A convivência dos estrangeiros é restrita a outros estrangeiros, e os passeios pelos arredores da cidade parecem ser nessa época práticas habituais entre eles, tendo o almirante inglês se surpreendido com a presença de senhoras brasileiras passeando pelo campo (Hamond, 1984, p. 26). Deve-se assinalar que notáveis personalidades no Rio de Janeiro, como o barão de Langsdorff e Nicolas Antoine Taunay, que constituem referências e modelos para os inúmeros viajantes que passam pela cidade

fluminense, habitam respectivamente o pé da Serra dos Órgãos e a mata da Tijuca. Maria Graham também se teria instalado em uma pequena casa, visitada por Hamond, na volta de um passeio pelo Vale das Laranjeiras, à qual se refere como sendo “uma cabana de dois quartos cheios de toda sorte de coisa: sua cama, livros, peles de cobra, de répteis de todas as espécies (...) a luz transparece através das telhas e de fato é como se estivesse vivendo ao ar livre” (Hamond, 1984, p. 14). Os hábitos de Maria Graham parecem não corresponder exatamente às expectativas do almirante, que a considera “sempre fora de seu caráter natural”, e usa a expressão “mulher-homem” ao se referir a ela (Hamond, 1984, p. 27). De um modo geral, a escolha da ambiência natural implica o desprezo pela ambiência urbana.

Não se pode esquecer que a visão pitoresca esteve associada à vida *saudável*. A área central da cidade do Rio de Janeiro é um signo negativo para os cultores do *pitoresco*, que também não poupam críticas aos pântanos dos arredores. Não se trata de uma afronta dirigida especialmente à cidade brasileira, uma vez que a insalubridade das cidades européias é também alvo de críticas no século XIX. A população negra coberta de lama depois das chuvas provoca o sentimento de repulsa dos ingleses e colabora para a imagem de “imundície” e “insalubridade” da cidade. De um modo geral, a presença de escravos causa um grande mal-estar aos viajantes europeus em geral. Os ingleses exprimem contrariedade diante da chegada de embarcações carregadas de negros, manifestam-se contra o regime escravista, estando encarregados de coibir o tráfico de escravos.

Nessas circunstâncias, é possível entender melhor o que significa o “passeio pelos arredores” do caminhante desejoso de coletar impressões da paisagem do Rio de Janeiro. Diz Hamond que “nada é mais belo aos olhos de um



376. William Havell

Garden Scene on the Braganza Shore — Harbour of Rio de Janeiro, 1827 (Cena de Jardim na Praia de Bragança — Porto do Rio de Janeiro)

GUACHE SOBRE PAPEL, 34,3 X 51,5 CM

THE BOARD OF TRUSTEES OF THE VICTORIA & ALBERT MUSEUM, LONDRES, INGLATERRA

recém-chegado do que o aspecto luxuriante das diferentes árvores e arbustos, com as montanhas vestidas até o cimo de florestas e, entre elas, o Corcovado, sob o qual parecemos estar constantemente e é o ponto de referência mais proeminente" (1984, p. 14).

Os visitantes ingleses realizam cavalgadas ao Corcovado, ao Vale das Laranjeiras até a nascente da fonte, "onde damas e cavaleiros gozam de bom ar", percorrem um "caminho romântico" até o forte do Leme. Mas a cena de maior "romantismo", na opinião de Hamond, é reservada à cascata da Tijuca, pelas "enormes massas arredondadas de rochas, por entre as quais

a torrente se precipita de queda em queda, alteradas nas suas formas pela infinita variedade de árvores e trepadeiras, diversas cabanas cobertas pelas largas folhas de bananeira e o conjunto coroado pelo grandioso cume da Gávea, formando um quadro tão estupendo que é impossível de esquecer" (1984, p. 23).

Quanto aos critérios de gosto pelo *pitoresco*, não resta dúvida de que só algumas combinações notáveis da natureza ofereciam material adequado ao artista e eram dignas da arte. Em primeiro lugar, a presença viva das forças da natureza, que provocam impressão forte e grandiosa, como a aparição das grandes montanhas e das quedas-

d'água, que estimulam o sentimento do sublime. Outro passeio realizado com frequência em busca das sensações paisagísticas visa atingir o alto e divisar abaixo o grande panorama.

Ao lado dos cumes pitorescos, é o recôndito dos jardins que ocupa papel central nessa poética, e é um dos temas mais explorados por viajantes ingleses. Além das obras deixadas por Maria Graham e Emeric Essex Vidal, pode-se observar a *Cena de Jardim na Praia de Bragança — Porto do Rio de Janeiro* (il. 376), possível referência à família real dos Bragança, feita por William Havell e datada de 1827. O guache pertence ao Victoria and Albert Museum, em Londres, e provavelmente foi desenhado a partir de anotação realizada pelo artista, quando passa pelo Rio de Janeiro a caminho da China, em 1816, com a embaixada de lorde Amherst.

Havell é um caso exemplar de formação autodidata inglesa, descendendo de uma família de artistas. Viaja em companhia de outros artistas, fixando a paisagem dos Grandes Lagos, chega a alugar uma cabana em Lake District para ficar perto do motivo que quer desenhar. Em 1812, publica *The Picturesque Views of the River Thames*, com águas-tintas por ele gravadas a partir de aquarelas. Dizendo-se influenciado por Turner, expõe com frequência na Royal Academy, de Londres, e é um dos fundadores da Royal Society of Painters in Watercolor (Bury, s.d.).

A imagem pitoresca do Rio de Janeiro figura isolada em publicações ilustradas de viagens para os mais diversos cantos do globo, cujos autores tenham tido, porventura, como ponto de passagem, o porto desse litoral. *A Voyage to Conchinchina in the Years 1792 and 1793*, de autoria de John Barrow, publicada em Londres, em 1806, contém uma gravura de Medland feita a partir de aquarela de outro artista do círculo da Royal Academy, William Alexander. O aqueduto do Rio de Janeiro (conhecido como Arcos da Carioca) não deixa de ser um motivo familiar para a

percepção do artista inglês dessa época, em que o arranjo dos jardins assim como a construção das pontes e aquedutos efetivam o predomínio da intervenção sobre a natureza dada. Pontes e aquedutos freqüentam as gravuras inglesas, do mesmo modo que as escavações das minas. Representam a outra face do culto à natureza.

Nota-se que o viajante inglês que se alia à estética do *pitoresco* não é o *construtor* da pintura de paisagem e sim o *fruidor* do espetáculo oferecido pela natureza. Estamos seguramente no domínio de uma estética de recepção. Para esses artistas-viajantes, as qualidades da natureza e da arte estão postas em mesmo plano. O que agrada na natureza é reconhecido pela cultura artística. Trata-se de um método psicológico e não dogmático de análise da impressão estética. O artista não parte da beleza, mas da faculdade subjetiva que o faz sentir e gozar o mundo.

A costa brasileira, notadamente o litoral do Rio de Janeiro, oferece o maior estímulo ao sentimento do *pitoresco*. Propicia o terreno acidentado e promove grande variedade de pontos de vista, capazes de revelar sucessivas surpresas ao observador. A própria configuração da cidade e a implantação da arquitetura no território irregular e montanhoso vêm de encontro aos anseios do paisagismo inglês, impondo-se pela forte presença das montanhas, da vegetação, da beira-mar o signo da natureza próximo ao conjunto edificado. No repertório pitoresco, a casa isolada em meio à vegetação, a mescla da arquitetura residencial a algum aspecto da natureza, as chácaras e casas de campo configuram o modelo ideal de ambiência prezado pelos viajantes europeus no Rio de Janeiro.

Nessa época, a distância da *viagem* já se havia transformado na seqüência do *passeio*, realizado a pé ou a cavalo pelos arredores da cidade. Os passeios são os elos que organizam as vistas resultantes das paradas momentâneas no caminho. Kenneth Clark lembra um pensamento



de Rousseau, também um caminhante solitário, que lança nova luz sobre um possível sentido existencial vivido nas imagens do caminho. Trata-se de um trecho em que Rousseau diz ter compreendido que “nossa existência nada mais é do que uma sucessão de momentos percebidos através dos sentidos” (1980, p. 294). Queria-se referir ao sentimento, capaz de acordar o sentido existencial.

Embora as anotações de viajantes diante da paisagem traduzam muitas vezes esse sentimento, poucas vezes ele atinge a expressão artística

através da representação. Na maioria dos casos, os desenhos dos artistas amadores, ainda que apresentem interesse por estar comprometidos com uma poética existencial, não chegam a convencer. Ao longo do século XIX, a visão pitoresca irradia-se por artistas de todas as nacionalidades, como revelam as aquarelas do suíço Abraham Louis Buvelot (il. 377), do francês Henri Nicolas Vinet (il. 378), do alemão Bernard Wiegandt (il. 379). Irá também se instalar na grande pintura, como se poderá constatar pela obra desses artistas.

A dimensão que adquire o passeio no parque, no interior da cidade, é assunto que mereceria um tratamento à parte. O Passeio Público do Rio de Janeiro estabelece um parâmetro inicial para a questão. Foi encomendado ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva pelo vice-rei Luiz de Vasconcelos, em 1783, e reformado por Auguste Glaziou a pedido do imperador dom Pedro II.

377. Abraham Louis Buvelot

Rio de Janeiro, Palmeiras do Rio Comprido, 1853

AQUARELA SOBRE PAPEL, 20 X 27 CM

COLEÇÃO BEATRIZ E MÁRIO PIMENTA CAMARGO, SÃO PAULO, BRASIL

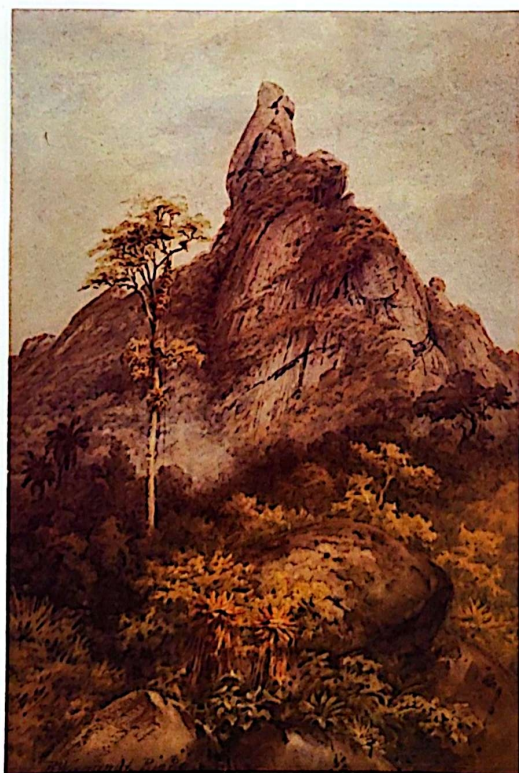


378. Henri Nicolas Vinet

Paisagem do Rio de Janeiro tendo ao fundo a Igreja da Glória

AQUARELA SOBRE PAPEL, 23 X 33 CM

COLEÇÃO JOÃO MOREIRA GARCEZ, SÃO PAULO, BRASIL



379. Bernard Wiegandt

Teresópolis. O Dedo de Deus, 1880

AQUARELA SOBRE PAPEL, 33 X 23,5 CM

COLEÇÃO JOÃO MOREIRA GARCEZ, SÃO PAULO, BRASIL

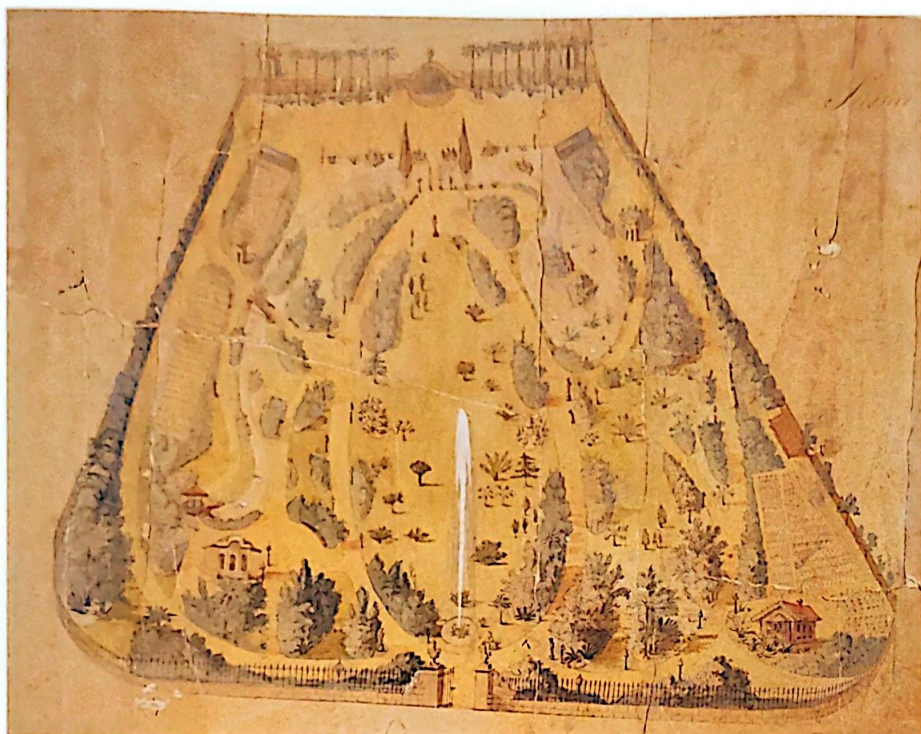


O risco do Passeio projetado pelo Mestre Valentim é baseado em uma alameda principal, que, partindo do portão de entrada e passando entre duas pirâmides, se dirige ao chafariz e acessa um terraço que atinge o mar. O ponto central do jardim, definido pelo cruzamento entre duas alamedas em eixo ortogonal, também é pressuposto da geometria concêntrica que estabelece o percurso do caminhante. O quadrado, o pentágono regular, o hexágono ou o trapézio irregular não deixavam o caminhante se perder e lhe davam um bom descortínio do parque. O Passeio de Mestre Valentim foi inicialmente um lugar de festas públicas e reuniões noturnas, como relata Manoel de Macedo (1991).

Auguste François Marie Glazou, com estudos na Escola Politécnica de Angers, concluídos na Escola Central de Paris, ativo no Horto Público de Bordeaux, contratado pelo governo imperial para o remanejamento do Passeio Público, entrega à cidade seu primeiro jardim de estilo inglês ou romântico, em 1862. Na *Planta do Passeio Público* (IL. 380), existente na Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro, os caminhos sinuosos entre canteiros curvos irregularmente formados acompanham as águas de um rio que se represam em lago. Glazou propõe uma vegetação mais envolvente de plantas em grandes massas ou dispostas isoladas sobre o gramado, desenvolvendo-se pelas bordas ou no interior do canteiro. Para configurar múltiplas ocorrências, ilhas e pontes, quiosques e pavilhões estabelecem pontos focais segundo o partido romântico (Cerniquel, inédito; Macedo, 1991; Santos, 1966). Em decorrência das viagens que Glazou faz pelo país coletando espécies botânicas, introduz em seus projetos paisagísticos a vegetação "original" dos trópicos. O jardim francês foi por muito tempo o traçado ideal das formas perfeitas e regulares da natureza mimetizadas pelo homem. A idéia de uma

paisagem "original", de gosto romântico, associa-se à época em que a arte dos jardins intervém na paisagem, manipula e constrói simulacros da natureza.

Merece menção um livro já aqui citado: *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manoel de Macedo, datado de 1862, é uma coletânea de artigos anteriormente publicados na imprensa, que abordam a história e as tradições de lugares e edifícios públicos. O livro do autor de índole romântica é por si mesmo um indicador da permanência do tema do passeio ao longo do século XIX e de sua penetração na literatura brasileira, que também desenvolve a narrativa a partir dos lugares e da paisagem.



380. Auguste François Marie Glaziou
Planta do Passeio Público, 1862

DESENHO AQUARELADO SOBRE PAPEL, 56 X 75,5 CM
 FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, RIO DE JANEIRO, BRASIL



381. Anônimo

Avenue of Palms. Botanical Gardens. Rio de Janeiro
(Avenida de Palmeiras. Jardim Botânico. Rio de Janeiro)

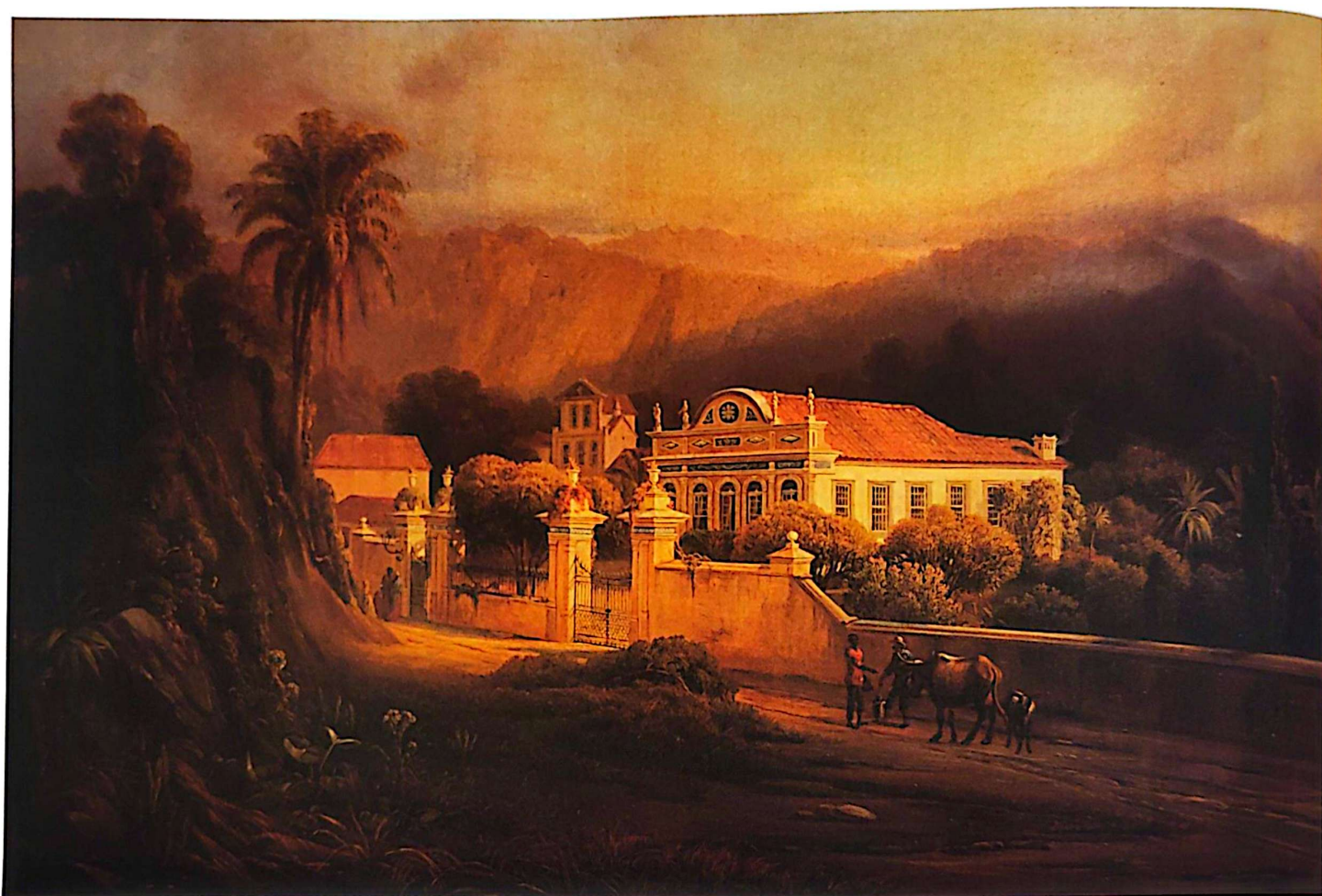
AQUARELA SOBRE PAPEL, 21,4 X 28,5 CM
 COLEÇÃO PARTICULAR, SÃO PAULO, BRASIL



382. Anônimo
Paisagem do Rio de Janeiro com Casa Típicamente Inglesa
 Óleo sobre tela, 34,3 x 51,1 cm
 Coleção Paulo Fontinha Seyer, Rio de Janeiro, Brasil



383. Anônimo
Vista da Engenho Velha
 Óleo sobre tela, 34,2 x 51,7 cm
 Coleção Paulo Fontinha Seyer, Rio de Janeiro, Brasil



384. Karl Linde

Residência em Cosme Velho, 1865 c.

ÓLEO SOBRE TELA: 48 X 74,5 CM

COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Artistas Dilettantes

A extração dos ingleses que passam pelo Brasil após a vinda da corte não é nada homogênea. Observe-se uma amostra. Maria Graham, Emeric Essex Vidal, William Gore Ouseley, o tenente Henry Chamberlain, os comerciantes Joseph Tully e Richard Bate e o reverendo Walsh podem ser aproximados pelo hábito do passeio pelos arredores ao ar livre, pela prática da aquarela, demonstrando certo encanto pela aparição pitoresca. As belas-artes não ocupam papel central em suas vidas, eles desfrutam o desenho com certa liberdade, conforme o hábito entre os bem-nascidos. Richard Bate e o reverendo Walsh praticam um desenho mais tosco, liberado das convenções eruditas. Thomas Woodbine Hinchliff e Robert Elwes incluem-se entre passageiros dos grandes *tours*, com paradas rápidas no litoral brasileiro. Hinchliff visita o Rio de Janeiro a caminho de Buenos Aires. Elwes exemplifica dois procedimentos comuns entre os turistas dos “países exóticos”. Acomoda fantasias orientais em paisagem dos trópicos, como indicam as imagens pertencentes à Coleção João Garcez, em São Paulo. Publica um livro ilustrado, *A Sketcher's Tour Round the World*, que aparece em 1854.

As aquarelas de Emeric Essex Vidal que reproduzem aspectos dos arredores da cidade revelam a elasticidade que adquire o termo *pitoresco* no século XIX. O caráter pitoresco da paisagem do *Vale das Laranjeiras* é conferido por figuras plásticas que salpicam o vale: são as lavadeiras negras. Nessa acepção, o *pitoresco* é uma qualidade conferida por tipos populares à paisagem natural. Vidal veio por quatro vezes ao Brasil. Aqui esteve pela primeira vez em 1808, acompanhando a família real. Retornou por ocasião de uma viagem pelo Brasil, Uruguai e Argentina, entre 1816 e 1819, quando publicou

suas aquarelas em *Picturesque Illustrations of Buenos Aires and Monte Video*. Voltou ainda em 1826, ficando até 1829, e mais uma vez em 1834, durante a segunda viagem do almirante Hamond ao Brasil, permanecendo até 1837.

Entre os ingleses que vivem no Rio de Janeiro, promovendo o encontro da cidade com a estética do *pitoresco*, encontram-se vários diplomatas. William Gore Ouseley, que mora na chácara das Mangueiras, mostra-se familiarizado com a tradição da literatura de viagem, como filho de um orientalista, que escreveu um livro de viagem aos países do Leste, em especial à Pérsia (Hamond, 1984, p. 19). Estabelecido no Rio de Janeiro em 1823, Ouseley dirige-se para Argentina e Uruguai em 1840, sendo autor do álbum *Views in South America from Original Drawings Made in Brazil, the River Plate and the Parana*.

Outros exemplos que evidenciam a presença de artistas amadores nos círculos diplomáticos mostram que não se deve restringir o fenômeno aos visitantes ingleses. Pode ser ainda lembrado o diplomata Benjamin Mary, primeiro embaixador belga no país, a partir de 1833, que colabora com dezoito pranchas na *Tabulae Physiognomicae da Flora Brasiliensis* de Martius. Curiosamente, introduz paisagens cultivadas dos arredores do Rio de Janeiro entre as ilustrações científicas. O barão Von Löwestern, que vem ao Brasil como ministro do rei da Dinamarca, permanecendo de 1827 a 1829, também elabora vistas do Rio de Janeiro e redige um diário (Mello Jr., Berger e Mathias, 1990).

Geralmente, o desenho e a pintura utilizados por marinheiros, comerciantes, diplomatas e outros viajantes configuram diários pessoais, que, em certos casos, acabam sendo posteriormente publicados. O que merece destaque é o aparecimento de artistas amadores, como chamou a atenção Donato de Mello Júnior, e a frequência com que os meios artísticos estão liberados de regras e cânones, disponíveis para

usos pessoais, nessa etapa em que se configura a visão de mundo romântica. Reflete a afirmação das possibilidades individuais e não esconde o destronamento da norma culta. O surgimento da figura do artista amador está associado a um fenômeno mais amplo e concomitante em certos casos, que transparece também na moda dos naturalistas amadores, como se pode considerar a viagem de Richard Burton pelo Brasil (Mello Jr., Berger e Mathias, 1990).

Existem também vistas aquareladas da cidade do Rio de Janeiro da lavra de comerciantes ingleses. Um desses autores é Joseph Tully, que se estabelece no Rio de 1825 a 1826. Outro é Richard Bate, que aqui chega por acaso, fixa-se na cidade colonial do Rio de Janeiro e monta um negócio de instrumentos de ótica, cirurgia e matemática, entre 1807 e 1821. Voltaria mais três vezes ao Brasil. A cidade representada por Bate é uma moldura para focalizar cenas de costumes e sua obra constitui raro documento sobre a cidade colonial anterior à chegada da corte portuguesa ao Brasil, exibindo uma arquitetura padrão menos erudita, ainda que na forma simplificada do autor, como constatou Gilberto Ferrez ao publicar um álbum de aquarelas do artista. O desenhista não erudito encontra na simplicidade das casas contíguas do centro do Rio de Janeiro o ideal da vida comum (Ferrez, 1965a; Ferrez, 1965b).

A mesma característica de desenho esquemático, não erudito, que muitos designam “olhar ingênuo”, comparece nas publicações ilustradas de Koster e nas de Kidder. Henry Koster, que vem ao Brasil por interesses comerciais, aqui permanece de 1809 a 1815, gerindo engenhos de açúcar. Organiza um livro ilustrado sobre sua viagem ao Brasil pela Região Norte e Nordeste. *Travels in Brazil* é publicado em Londres, em 1816. O *Sketches of Residence and Travels in Brazil*, de Daniel Kidder, é editado em Londres, em 1845.

A Paisagem Construída





Fogem decisivamente a essa regra as personalidades artísticas formadas nas academias européias, que exploram conseqüentemente os meios de expressão ou estão ligadas de algum modo à especulação científica. Se não rompem com a vaga noção de *pitoresco*, como demonstra a sua prática, introduzem-na em outra órbita de gravitação. William John Burchell e Charles Landseer vêm ao Brasil acompanhando a missão de sir Charles Stuart. Earle e Conrad Martens participam da viagem de circunavegação científica de Charles Darwin. Seria no entanto mais proveitoso, para os nossos propósitos, ultrapassar o elenco de procedência inglesa e encarar primeiramente a experiência de Thomas Ender.

A contribuição deixada por Thomas Ender pode dar a ver o que se passa entre os artistas que estão aptos a manejar componentes estruturais da representação visual de modo construtivo, obtendo resultados que não podem ser deduzidos de dados da visão. A palavra *vista*, que parece imprópria aplicada a essa concepção de desenho da paisagem, tem o inconveniente de evocar uma postura passiva, que não condiz com a atitude de uma clara intervenção na paisagem. As aquarelas de Ender são momentos da construção da paisagem, da mesma maneira como o jardim onde o jardineiro-arquiteto simula os efeitos da arte é uma construção pictórica.

A Ender, que chega ao Brasil com a Missão Austríaca, em 1817, já foi feita referência no volume anterior. Para que se tenha uma compreensão devida da contribuição do artista, convém examinar os procedimentos adotados por ele e relembrar preliminarmente o estatuto do desenho e da aquarela, tidos na época como técnicas preparatórias e não como resultado final. Em contrapartida, o interesse que esses desenhos despertam hoje parece vir exatamente do caráter sintético do gesto configurador, imediato e livre, que forma figuras. Os desenhos

originais dos viajantes, quando comparados às gravuras deles resultantes, passam ao leitor a sensação direta a que nos referimos. Entretanto, não se deve pensar que a liberdade de desenho ocorra na ausência de esquemas perceptivos ou modelos preexistentes. Pelo contrário, ela é exatamente a liberdade na prática desses esquemas.

Refletindo sobre os esboços sensíveis de Thomas Ender, constata-se que o artista-viajante é dotado de uma concepção do *observador em movimento*, capaz de ocupar múltiplas posições diante do objeto. É o que mostram as sucessivas vistas da costa, tomadas a partir da fragata em deslocamento pelo mar, de que se conhecem várias séries, desde o litoral europeu até o americano. As obras do acervo de Viena revelam a mesma concepção existente em registros do álbum da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro, no qual se assinala uma série de cerca de sessenta pequenos desenhos do perfil da serra litorânea, que não medem nem 2,5 centímetros de altura, mas que, colocados um ao lado do outro, atingiriam mais de 6 metros de comprimento. De dar inveja aos artistas conceituais! No mesmo álbum encontra-se outra série de vistas tomadas do mar, somando oito desenhos, medindo até pouco menos de 9 centímetros de altura por 28,5 centímetros de comprimento. Deslocando-se paralelamente à costa, o observador perfaz uma linha contínua que tudo associa.

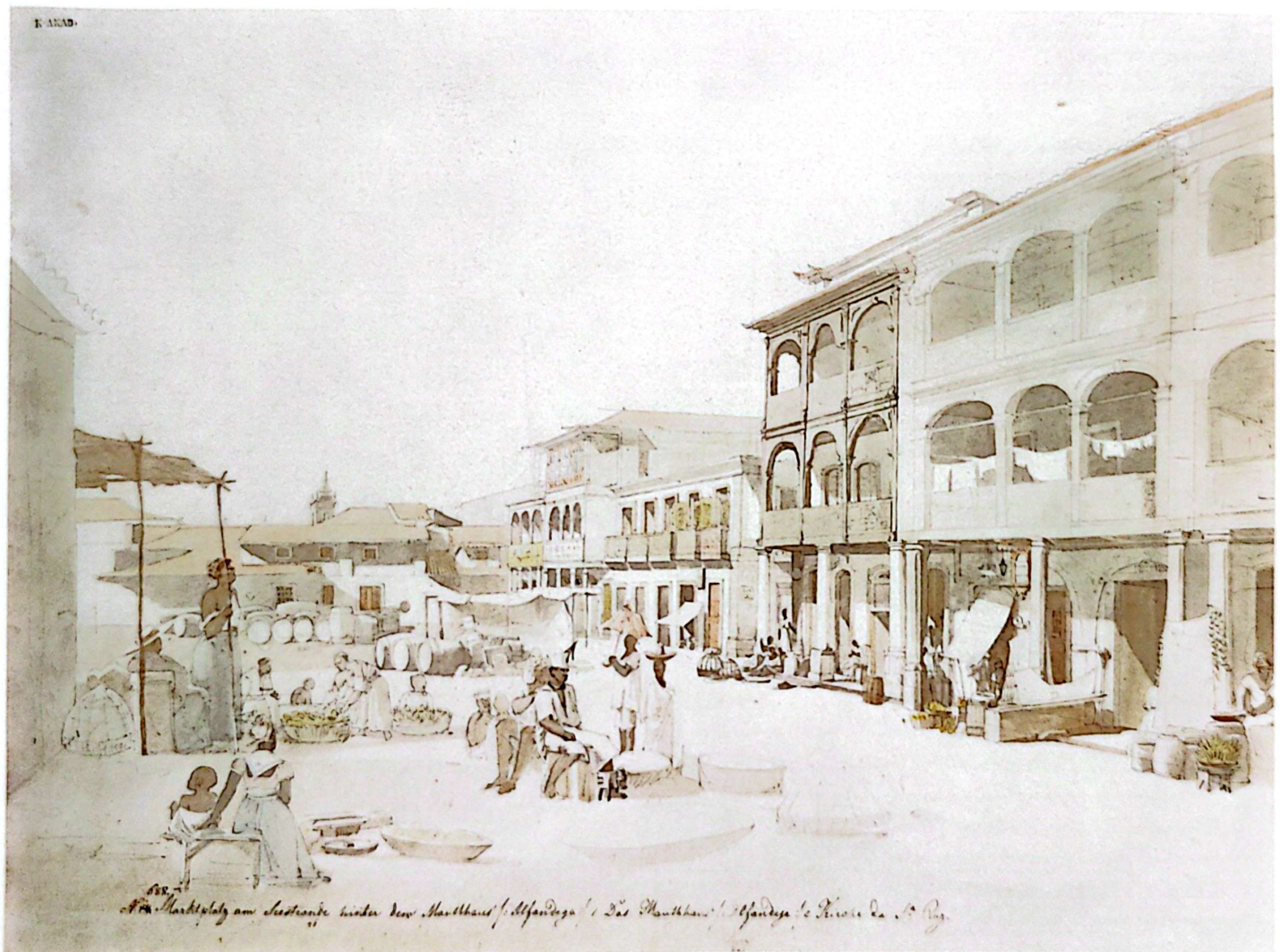
Faço notar que o *Panorama da Baía do Rio de Janeiro*, em três folhas, guardado no acervo de Viena, forma uma *vista circular* de um único observador, que olha para todos os lados. Também aqui se traduz a idéia de continuidade da paisagem e a vontade de abarcar o todo. Essas apreensões gerais da paisagem ocorrem por meio dos volumes edificadas, que marcam a fisionomia urbana do Rio de Janeiro, e nelas não faltam os nomes dos sítios e logradouros, que podem vir a se tornar os novos pontos de

observação de um campo de ocorrências compreendidas a menor distância.

Após a admiração causada pela baía *panorâmica*, o viajante, que chega pelo mar à cidade do Rio de Janeiro, anota uma série de vistas mais próximas como a do cais e a da praça principal da cidade, de seus habitantes, fixados agora em *plano médio*. É bom exemplo a *Fachada Principal do Paço Real* (IL. 387) (atual Praça Quinze de Novembro), na qual figura a capela real, a catedral, a capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. O espaço contíguo a esse está representado no *Cais do Rio de Janeiro* (IL. 386), tendo-se o chafariz do Mestre Valentim visto lateralmente. O deslocamento do observador para um nova posição com respeito a esse mesmo monumento, que surge agora ladeado de dois lampiões de azeite, dá origem ao desenho intitulado *Chafariz do Terreiro do Paço*.

A multiplicidade de orientações e abordagens de um mesmo objeto é outra característica do relativismo perceptivo de Ender. Os efeitos de *campo e contracampo*, para usar outro termo só posteriormente sistematizado no vocabulário cinematográfico, são compatíveis com a visão cinética desse artista, que percorre o litoral do Rio, registrando-o a partir de diferentes posições. Ender também apreende a cidade como cenário das atividades humanas, como dá a ver o *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* (IL. 385), que revela sua atenção concentrada nas poses das figuras humanas, em detalhes da atividade dos mercadores, nos modos de dispor as mercadorias e na organização das fachadas das vendas, sem excluir, é claro, a importância que têm as construções arquitetônicas e o tratamento luminoso como instâncias, essas, sim, fundantes da concepção de sua obra. A razão desses desenhos está enfim na presença viva de um observador invisível, que articula toda a obra.

Em vez de reconhecer aspectos iconográficos de cada aquarela, que podem servir melhor ao



385. Thomas Ender

Marktplatz am Seestrande hinter dem Mauthaus

(Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega)

LÁPIS E AQUARELA, 40,2 X 51,5 CM

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, VIENNA, AUSTRIA


386. Thomas Ender

Der Mollo von Rio de Janeiro (Cais do Rio de Janeiro)

LÁPIS E AQUARELA, 36 X 52 CM

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, VIENNA, AUSTRIA


387. Thomas Ender

Haupteingang in den Koenigl. Pallast (Fachada Principal do Paço Real)

LÁPIS E AQUARELA, 38,8 X 52,5 CM

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, VIENNA, AUSTRIA



estudo da cidade do Rio de Janeiro do que da arte e foram magnificamente apontados na obra de Gilberto Ferrez, tornando-a fonte principal dos estudos dos desenhos dos viajantes, parece de toda conveniência buscar os modos perceptivos que definem a imagem na relação entre desenhos.

O que faz os desenhos de Ender inconfundíveis é seguramente a sua compreensão do espaço vazio e as arejadas construções, que implantam o motivo a distância. Os desenhos nascem da previsão abstrata da construção do quadro, isto é, surgem pelo traçado de distâncias, para depois ganhar definição, tomar corpo e adquirir a nitidez que favorece o reconhecimento das coisas.

O processo da aquarela, técnica que convoca a participação do branco do papel na condensação da cor, colabora para o aparecimento desse efeito. As figuras de Ender desenham-se silenciosas, a distância do observador, sem nenhuma dimensão tátil, resultantes de pura proporção delimitada por um olhar especializado. É portanto inconfundível o modo como constrói um espaço invisível, que demarca a distância atmosférica entre o observador e o objeto, que está aquém dos edifícios representados, assim como a sua capacidade de sugerir uma dimensão além do objeto, nos confins de suas paisagens.

Grande parte das vistas paisagísticas de Ender tende a um foco colocado sobre um motivo arquitetônico. O desenho nasce da implantação de uma zona de interesse, em determinada região do papel, usualmente na horizontal mediana. Define uma *posição* a meio caminho entre observador e plano profundo, limites criados através da representação do espaço. As aquarelas inventam uma relação de distância entre o observador e as figuras apresentadas numa certa área estabelecida na representação, que é proporcional ao espaço simulado em profundidade, para além dessa área. O olho capta primeiro e atentamente o *lugar de interesse* na paisagem, para depois relaxar a atenção,

percorrendo o esboço incompleto pelas regiões mais diluídas. Assim, Ender adensa as informações de certas partes da representação, atuando por intensificação sobre a abertura do campo perceptivo que se manifesta, seja em um amplo espectro de interesse, seja em um imenso espaço. A *concentração* do artista, traduzida em gesto preciso, tem o efeito de colocar as coisas no lugar. Os desenhos aquarelados, feitos diretamente do natural, seguem o gesto sensível, que dispõe as figuras no papel, do mesmo modo como são implantadas as construções no terreno natural, e uma vez que a concepção paisagística é inerente à obra de Ender, qualquer que seja o tema tratado.

Convém lembrar que Ender elabora estudos isolados de figuras humanas, buscando captar poses, indumentárias, detalhes de objetos, que constituem motivos para novas representações. Do mesmo modo, interessa-se pela fisionomia das plantas, estudadas em grupos isolados, como aconselhava Humboldt, para depois de dominá-las introduzi-las em composições paisagísticas. Ender coloca pequenos esboços a serviço da reconstrução da paisagem, e tal procedimento mostra que o artista, embora partindo dos dados observados, os manipula e reconstrói com a finalidade de atingir paisagens ideais.

Cada aquarela de viagem detém uma experiência particular e prepara paisagens completas, em que são introduzidas as informações preliminares de logradouros, plantas, da maneira mais bem-proporcionada e perfeita possível. Mas para a sensibilidade contemporânea são satisfatórios os estudos preliminares. Quanto aos desenhos completos, servem de exemplo aqueles feitos por Ender para publicações de cientistas que integram a Missão Austríaca, como Martius e Pohl. Sabe-se que durante sua estada no Brasil, Ender desloca-se entre o Rio de Janeiro e São Paulo, e que desenvolve depois alguns desenhos com base em

esboços de outros autores, como exemplifica uma vista de Ouro Preto. Quem comparar as duas versões de *Die Serra Marahão in Norden der Cap Goyaz*, existentes na coleção de Viena, destinadas ao *Atlas* de Pohl, vai notar que a primeira aquarela esboça um rio, manchas de vegetação e árvores. A segunda, mantendo a distribuição de massas da primeira, é mais detalhada e completa — como era costume fazer em desenhos preparatórios para ilustrações —, quando a mancha verde recebe a definição de palmeiras e surgem índios banhando-se no rio. As palmeiras do Brasil, que tanto interesse despertam nos cientistas, prestam-se particularmente à construção da paisagem idealizada.

A qualidade dos desenhos botânicos de Ender está impressa em *Junge Bananen — Orange* (IL. 388) e *Caxueira* (IL. 389). Seus procedimentos paisagísticos seguem uma compreensão da natureza cultivada e do jardim, expressa em obras como *Bananen Pflanzung* (IL. 390), e não dizem respeito à visão da natureza como origem, tão a gosto da sensibilidade romântica. *Ansicht von der Anhöle auf Matta Cavalos nach Catete* (IL. 391) é um exemplo de composição da paisagem que resulta da acumulação de informações. Todas pertencem à Akademie der Bildenden Künste, em Viena.

O dado colhido no real e trazido para um plano ideal, o cálculo abstrato de distâncias do espaço da representação ao real mostram a procura de um justo equilíbrio no movimento de um a outro e propiciam compreensão mais adequada da esfera de atuação não só de Ender como de Burchell e Landseer. Ademais, iluminam o sentido que pode ter o ajuste de figuras humanas de várias raças às proporções ideais, aos tipos universais. Não se pode desconhecer que as idealizações diante do motivo dão ensejo ao embelezamento das formas e situam esses artistas na articulação do sensível ao razoável, na aproximação do existente ao desejado.



388. Thomas Ender
Junge Bananen — Orange (Bananeira Jovem — Laranja)
 LÁPIS E AQUARELA SOBRE PAPEL, 31,5 x 22,3 CM
 AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, VIENNA, AUSTRIA



389. Thomas Ender
Casimira
 LÁPIS E AQUARELA SOBRE PAPEL, 30,7 x 22,8 CM
 AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, VIENNA, AUSTRIA



390. Thomas Ender
Bananen Pflanzung (Plantação de Bananas)
 AQUARELA SOBRE PAPEL, 31,5 x 22,3 CM
 AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, VIENNA, AUSTRIA



391. Thomas Ender
Ansicht von der Anhölle auf Matta Cavalos nach Catete (O Catete Visto do Alto de Mata Cavalos)
 AQUARELA SOBRE PAPEL AZUL, 28,5 x 42,3 CM
 AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, VIENNA, AUSTRIA





Ao lado dos desenhos de Thomas Ender, os de Burchell e Landseer apontam critérios similares. Burchell permanece no Brasil entre os anos de 1825 e 1830. Excursiona pela Serra dos Órgãos, no Rio de Janeiro, e mora durante três meses numa casa de taipa na Serra de Cubatão, em Santos. Chega a São Paulo em 1827, e viaja pelo interior do país, passando por Goiás Velha, em 1828. Dali ruma em direção ao Tocantins e atinge Belém do Pará, em 1829. Desenha e herboriza durante a viagem. Desde cedo se havia interessado por botânica, sendo seu pai proprietário do Horto Botânico de Fulham. Durante a viagem pelo Brasil, forma um herbário de 7 200 espécies. Produz o *Catalogus Geographicus Brasiliensis*, manuscrito em nove volumes, cujo paradeiro é desconhecido. Tem um fim trágico, suicidando-se, para o que teria concorrido o não reconhecimento de seu trabalho na Inglaterra. O conjunto de suas obras feitas no Brasil — guardadas no Museum Africa (IL. 392 a 396), em Johannesburgo, na África do Sul, onde residiu — compreende quase 300 desenhos e aquarelas, incluindo desde desenhos botânicos até vistas de cidades e panoramas. Um grande interesse iconográfico fica por conta da sensibilidade e atenção dedicadas à arquitetura brasileira. Como se pode notar, ele também se desloca no amplo espectro enciclopedista, que marca o perfil do artista-cientista.

Burchell como Landseer põem-se a observar o homem indígena, o escravo, notadamente o sertanejo e suas práticas, do mesmo modo que anotam com cuidado a vegetação, o terreno, a arquitetura e os conjuntos urbanos por onde passam. Cada motivo é alvo de uma concentração especial desses artistas, capazes de aliar a organização lógica dos grandes planos à sensibilidade do detalhe. Landseer lança o grande gesto no papel, para depois realçar, calcar e intensificar o traço, criando texturas como se tateasse novamente os volumes, sem perder a

noção do ponto de partida: o branco do papel. É dono de um desenho franco.

Charles Landseer, que chega com Burchell, em 1825, passa dois anos no Brasil. Sua existência artística é associada à Royal Academy, de Londres, onde se formou e veio a se tornar reitor. Há informações de que, ao voltar à Inglaterra, expõe grandes telas sobre o interior de ranchos na província de São Paulo, com mercadores-viajantes e seus escravos. Seus esboços de viagem são reencontrados em 1924, como noticia Alberto Rangel, reunindo quase 350 desenhos, que pertencem hoje a um coleção particular no Rio de Janeiro. Uma tela dessa coleção aponta o tema da viagem, *Rancho de Tropeiros* (IL. 400), datada de 1827, e coincide com o desenho intitulado *Mercadores de São Paulo e Minas Descansando em um Rancho* (IL. 401), que aparece revalorizado pela cor.



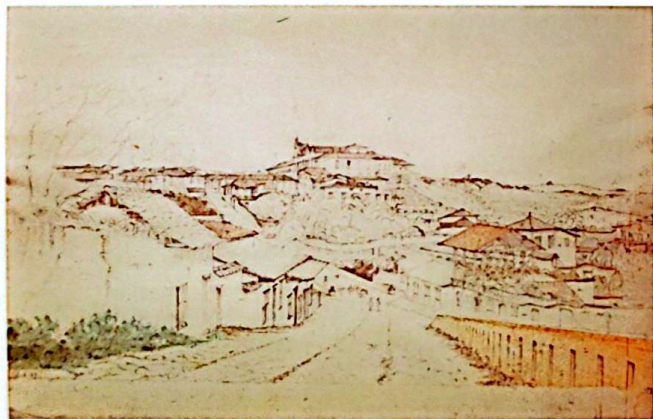
392. William John Burchell
A Church and Ships (Uma Igreja e Embarcações), 1826
AQUARELA E LÁPIS SOBRE PAPEL, 33 X 50 CM
MUSEUM AFRICA, JOHANNESBURGO, ÁFRICA DO SUL

Vê-se a marinha do Porto de Santos

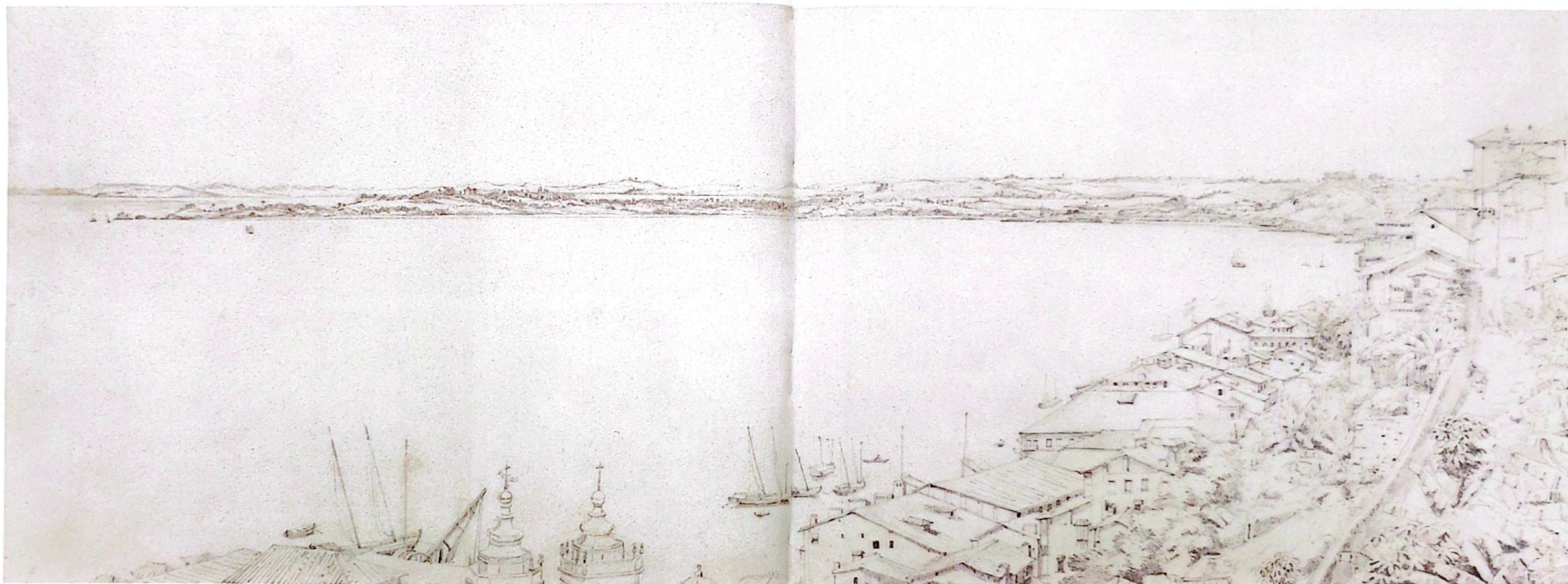


393. William John Burchell
Street in São Paulo (Rua em São Paulo), 1827
LÁPIS AQUARELADO SOBRE PAPEL, 34 x 50 CM
MUSEUM AFRICA, JOHANNESBURG, ÁFRICA DO SUL

Vem-se as ladeiras da Memória e do Pique



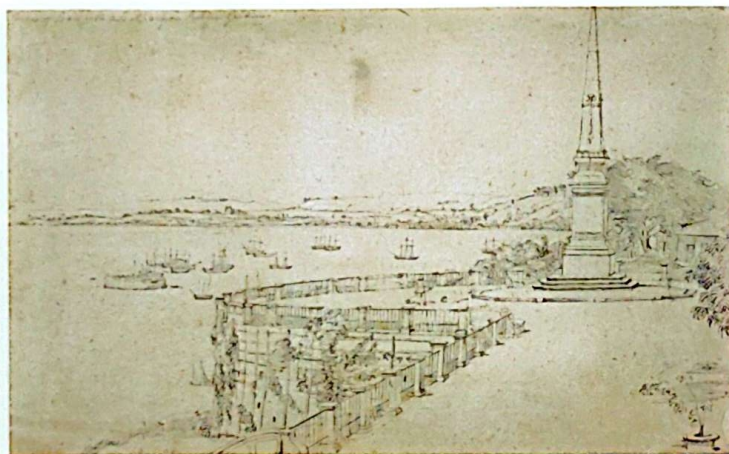
394 a 396. William John Burchell
Panorama of Goyaz on Three Sheets, Goyaz, 1828
(Panorama de Goyaz em Três Folhas)
AQUARELA E LÁPIS SOBRE PAPEL
33.9 x 50.2 CM: (FOLHA ESQUERDA)
11.4 x 49.7 CM: (FOLHA CENTRAL)
11.9 x 49.8 CM: (FOLHA DIREITA)
MUSEUM AFRICA, JOHANNESBURG, ÁFRICA DO SUL



397. Charles Landseer
View of Bahia and Bonfim (Vista da Bahia e Bonfim)
LÁPIS SOBRE PAPEL, 21,5 x 34,5 CM
COLEÇÃO PARTICULAR, RIO DE JANEIRO, BRASIL



398. Charles Landseer
View of Bonfim from the Public Gardens
of Bahia (Vista do Bonfim Tomada dos
Jardins Públicos da Bahia)
LÁPIS SOBRE PAPEL, 21,5 X 42 CM
COLEÇÃO PARTICULAR, RIO DE JANEIRO, BRASIL

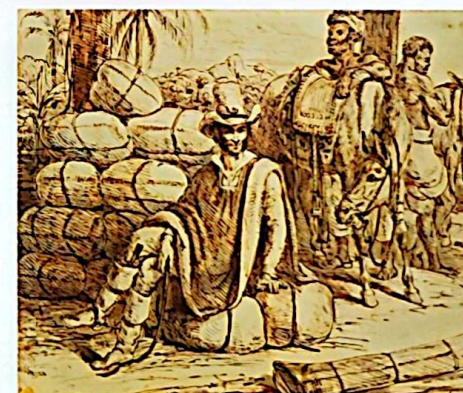


399. Charles Landseer
View of Olinda from Recife (Vista de
Recife Tomada de Olinda)
LÁPIS SOBRE PAPEL, 18 X 27 X 3 CM
COLEÇÃO PARTICULAR, RIO DE JANEIRO, BRASIL



400. Charles Landseer
Rancho de Tropeiros, 1827
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 45 X 60 CM
COLEÇÃO PARTICULAR, RIO DE JANEIRO, BRASIL

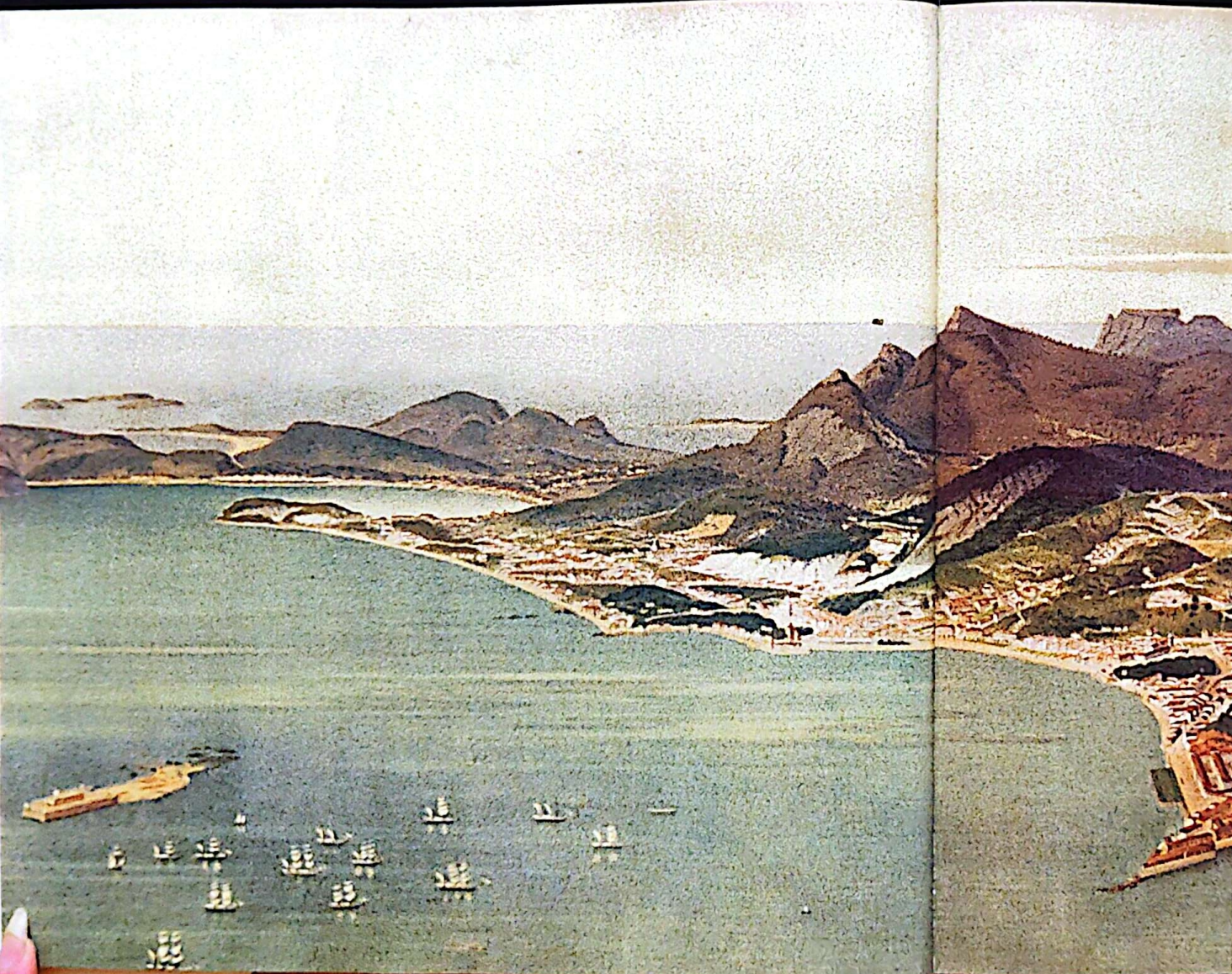
A obra é baseada no desenho *Merchant of St. Paul and Minas Resting in Rancho*, do mesmo autor e pertencente à mesma coleção (il. 401)



401. Charles Landseer
Merchant of St. Paul and Minas Resting in Rancho
(Mercadores de S. Paulo e Minas Descansando em
um Rancho)
LÁPIS E SANGÜINEA SOBRE PAPEL, 31 X 25 CM
COLEÇÃO PARTICULAR, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra serviu de base para a pintura à óleo *Rancho de Tropeiros*, do mesmo autor e pertencente à mesma coleção (il. 400)

A Visão Panorâmica do Século XIX





A frequência com que artistas-viajantes de todas as procedências e comprometidos com as mais diversas tradições artísticas produzem vistas panorâmicas ao longo do Oitocentos demonstra uma profunda afinidade desse século com a *visão do todo* ou de um espaço amplo. Não surpreende que a vista panorâmica se tenha tornado um modelo paisagístico por excelência. Não só entre aquarelistas ingleses, como Maria Graham (IL. 407), o tenente Henry Chamberlain (IL. 406), Caroline Gower (IL. 405), Emeric Essex Vidal, que pintaram panoramas marinhos da Baía do Rio de Janeiro, como também entre artistas franceses e alemães, que podem ser exemplificados pela contribuição de Felix Émile Taunay, Friedrich Hagedorn e Emil Bauch, para nos limitarmos apenas a alguns entre centenas de artistas.

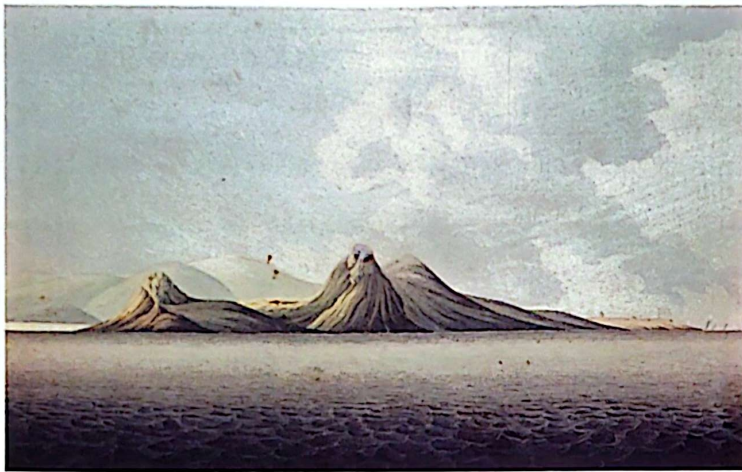
Existem, entretanto, entre eles profundas diferenças. Maria Graham, Chamberlain e Gower elaboram aquarelas da costa litorânea a partir de um ponto de vista central do observador, que, situado no centro da baía, roda seu olhar pela linha de horizonte. Nas três vistas a distância, não há mediação entre o observador e o que é visto, entre o *aqui* e o *lá*. O olho, separado pelo mar do contínuo perfil da costa, percebe a *distância*. Ao mesmo tempo em que a paisagem se esvanece na atmosfera luminosa e colorida, a cidade do Rio de Janeiro, construída à beira-mar, é identificada pelos logradouros, construções e ocorrências naturais, que conferem caráter documental às aquarelas. Já Emeric Essex Vidal é autor de panoramas marinhos pontuados de embarcações, cujos desenhos chegam a atingir 5 metros de comprimento. Todos estiveram interessados na solução paisagística da grande extensão articulada por um ponto de vista central — no centro da Baía de Guanabara e ao nível do mar encontraram um ponto de vista privilegiado para soltar o olhar em todas as direções.

É preciso notar que a configuração litorânea em curva no cenário natural é que favorece e motiva a construção da paisagem panorâmica circular.

Emeric Essex Vidal gosta de desenhar navios ingleses ancorados na baía. Marinhas e embarcações o interessam tanto que ele compõe panoramas da Baía do Rio de Janeiro pontuados pelos barcos. São conhecidas duas versões desses grandes desenhos panorâmicos aquarelados. Uma em coleção particular, outro no acervo dos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro. Além disso, o artista deixou também um conjunto de aquarelas, que foram publicadas na recente edição do diário de Hamond.

A palavra grega *panorama*, *visão do todo*, não esteve restrita aos artifícios da paisagem circular e aos seus derivados. Foi também adotada para designar o amplo alcance do campo perceptivo, e seu uso generalizado abrangeu tantas modalidades de vistas panorâmicas que convém, desde logo, um escalarecimento a propósito de uma compreensão específica correspondente à moda inaugurada pelos irmãos Barker, na Inglaterra. Robert Barker é considerado o inventor do panorama, enquanto pintura ilusionista, circular e contínua, que se tornou um fenômeno popular durante o século XIX. Para melhor entendimento desse modelo de panorama, é conveniente distingui-lo de outro modelo de vista paisagística praticada desde inícios do século XVIII, que também aparece muitas vezes sob a designação de vista panorâmica: a *veduta*. A tradição vedutista não rompe com a idéia do *quadro*, nem subordina o visto ao efeito ilusionista, nem submete cada parte do conjunto à impressão geral. Admite a intervenção do artista no interior da composição da paisagem.

O espetáculo do panorama que proporciona a *visão total* é uma invenção decorrente da aliança da pintura em *trompe l'oeil* com uma arquitetura em espaço cilíndrico, construída especialmente para receber tal vista. Representa o completo triunfo da ilusão. A pintura circular disposta no



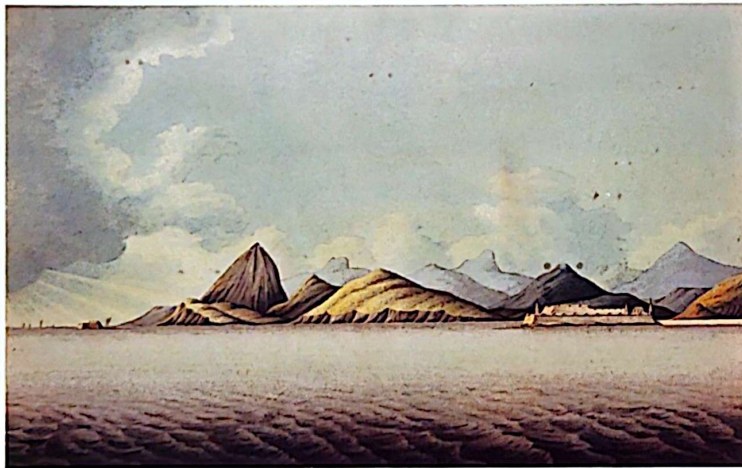
402. Sydenham (atribuição, por Gilberto Ferrez)

Panorama do Rio de Janeiro, em três folhas, 1795

LITOGRAFURA AQUARELADA, 20,8 X 34,5 CM. (FOLHA Nº 1)

COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A vista-se a entrada da Barra, do lado de Niterói, com o Forte Santa Cruz



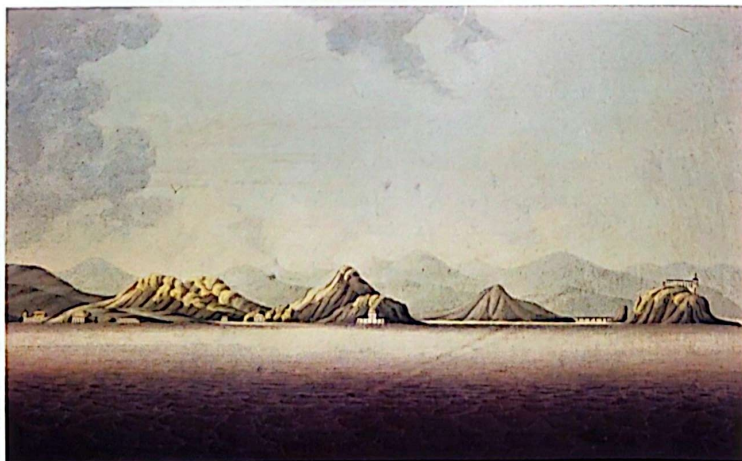
403. Sydenham (atribuição, por Gilberto Ferrez)

Panorama do Rio de Janeiro, em três folhas, 1795

LITOGRAFURA AQUARELADA, 21 X 35 CM. (FOLHA Nº 2)

COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A vista-se a entrada da barra do Rio de Janeiro, lado oeste, com o Pão de Açúcar



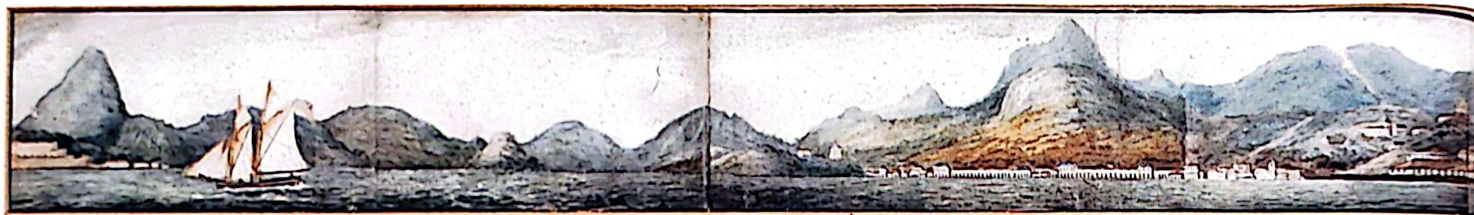
404. Sydenham (atribuição, por Gilberto Ferrez)

Panorama do Rio de Janeiro, em três folhas, 1795

LITOGRAFURA AQUARELADA, 20,3 X 34,5 CM. (FOLHA Nº 3)

COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A vista-se Niterói, a partir do mar, e a Igreja da Boa Viagem



interior cilíndrico é oferecida ao olho do espectador, que se encontra em uma plataforma central e pode abraçar todo o horizonte, sem discernir a que distância que se encontra do cenário que contempla, sendo falsificada a dimensão contínua entre ele e a linha do horizonte pintada.

O espectador coloca-se na posição do artista, tendo o efeito de estar em presença de uma paisagem real. Robert Barker exhibe o primeiro panorama circular em uma rotunda construída pelo arquiteto Mitchell em Leicester Square, Londres, por volta de 1790. Trata-se de uma vista da própria cidade, pintada a partir de desenhos de seu filho Henry Aston Barker. Encontra-se hoje na coleção do Guardian Royal Exchange, em Londres, uma série de seis águas-tintas de Frederick Birnie, que formam o panorama circular de Londres, feita em 1792, a partir do panorama de Robert Barker. A vista do panorama urbano é tomada exatamente do teto do Moinho de Albion. Chama a atenção que o ponto a partir do qual se pode divisar todas as direções da

cidade seja o teto de uma usina, revelado no primeiro plano do desenho, justamente por ocorrer no tempo em que Londres surgia como a primeira das grandes metrópoles e quando a paisagem inglesa era transformada pela industrialização. O panorama, cujo ponto de vista é o símbolo da Revolução Industrial, data da época em que a cidade explode e escapa à visibilidade, como tão bem percebe Comment. Adverte também o autor para o artifício do panorama, a simulação do descortínio da cidade industrial, a partir do interior de um edifício fechado (1993, p. 13).

Além do panorama da cidade, o panorama da frota naval também era praticado desde o fim do século XVIII. Em 1794, os Barker expõem em Londres a panorâmica *Vista da Frota em Spithead*, introduzindo o espectador na atmosfera da Baía de Plymouth. Os panoramas navais não contam, entretanto, com tradição paisagística, como aquela deixada pelos desenhistas topográficos, estando mais próximos dos quadros de batalha naval e da exibição do poderio militar das frotas,

não devendo ser tomados por paisagens litorâneas.

A aceitação do espetáculo pelo público e o sucesso do empreendimento perduram até a década de 60 do século seguinte e promovem a sua difusão na Europa e na América. Comment sintetiza as grandes tematizações do espetáculo panorâmico, que se encontram, em linhas gerais, na abordagem otimista da visão das cidades e na apresentação do poder militar através das pinturas de batalha, e posteriormente em outras utilizações históricas e propagandísticas desse artifício. No terceiro caso, propicia a viagem aos países distantes e difunde tanto os célebres patrimônios artísticos, como Roma, Grécia, Florença, quanto as paisagens sublimes dos Alpes e os lugares exóticos, como Calcutá e Rio de Janeiro (Comment, 1993, p. 6 e 7).

Logo introduzido na França por um engenheiro americano de nome Robert Fulton, o primeiro panorama francês é construído em 1800 por James Thayer, no Boulevard Montmartre. Antes do fim do século XVIII, a pintura panorâmica



também já havia sido mostrada para o público americano. O panorama precede uma série de aperfeiçoamentos e inovações das técnicas visuais do século XIX, que exploram a luz e o movimento, como o *diorama* de Daguerre, que explora modificações de luz e animação no grande quadro fixo e plano; o *photorama*, inventado em 1892; o *ciclorama*, em Chicago em 1894; que fazem do século XIX o domínio do artifício. O panorama deve ser entendido como mais uma das tentativas na direção das técnicas de divertimento popular que precedem a indústria cultural do século XX e colocam o espectador em frente da tecnologia da imagem, como se estivesse diante da realidade (Parry, 1962).

A habilidade exigida para a representação do espaço de múltiplos pontos de fuga, para a realização de correções óticas necessárias em razão da passagem do desenho plano para a curva circular do espaço arquitetônico e em razão do crescimento da escala, assim como a fidelidade documental às características de um determinado sítio, são características solicitadas por esse

gênero de desenho e pintura, entretanto, não devem ser confundidas com as concepções artísticas da paisagem. Na maioria das vezes, esses desenhos e pinturas pedem mais o talento técnico do que a contribuição poética. Também é preciso ter em mente que inúmeras paisagens descritivas e “realistas” de lugares do Brasil, elaboradas pelos viajantes do século XIX, têm, em última análise, a intenção de construir sucedâneos da paisagem natural, possíveis substitutos do *lugar*.

A representação panorâmica não pretende transformar a natureza, não reconstrói a natureza ideal, visa simular o acúmulo de toda a informação e ocupar o lugar da realidade. A imagem panorâmica situa-se nos marcos do fenômeno que Walter Benjamin analisou com toda propriedade em seu estudo “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” (1987, p. 165-196). A imagem apresenta-se como se fosse o real e passa a ocupar o espaço do lugar. As rotundas dos panoramas do século XIX são lugares onde se constrói a aura da imagem.

405. Caroline F. Leveson Gower

Panorama da Baía do Rio de Janeiro, 1883

AQUARELA SOBRE PAPELÃO. 9 X 160 CM.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, SÃO PAULO, BRASIL

406. Henry Chamberlain

Panorama do Rio de Janeiro, 1819 c.

AQUARELA SOBRE PAPEL. 11 X 167 CM

COLEÇÃO SÉRGIO FADEL, RIO DE JANEIRO, BRASIL

407. Maria Graham

Vista da Baía de Guanabara, 1825

ÓLEO SOBRE PAPEL MONTADO EM TELA. 18,5 X 352 CM.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, SÃO PAULO, BRASIL



408. Eduard Hildebrandt

Panorama von Bahia
Aquarela: 19 x 72 x 2 cm (duas folhas de 19 x 36 x 2 cm)
Städtische Museen zu Berlin, Alemanha



409. Friedrich Salathé (sculpt. atribuída) e Johann Steinmann (ed.)

Bahia: Panorama da Cidade de São Salvador, 1830 c.
Água-tinta colorida com aquarela e óleo: 78 x 88 x 2 cm
Coleção João Moreira Sarteel, São Paulo, Brasil

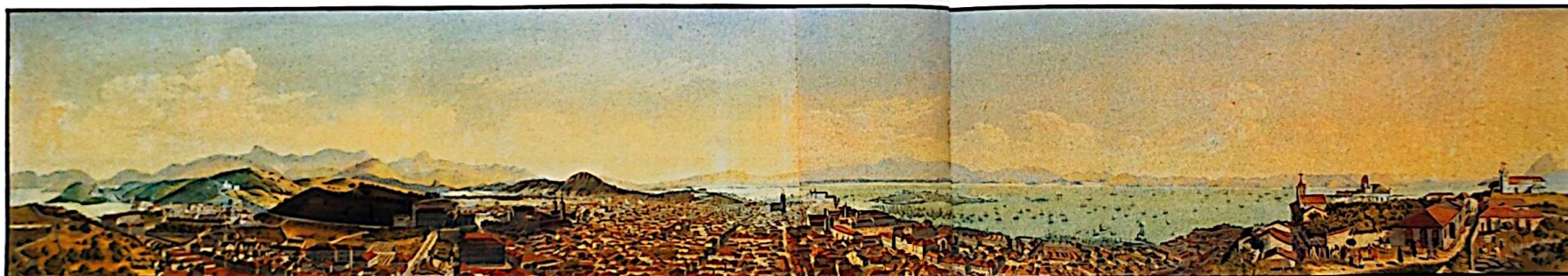




410. **Friedrich Salathé** (sculpt.) e **Johann Steinmann** (ed.)
Panorama de Pernambuco, 1826-1832

ÁGUA-TINTA COLORIDA, 18,8 x 181 CM
COLEÇÃO JOÃO MOREIRA GARCÊZ, SÃO PAULO, BRASIL

A obra foi feita a partir de desenho de Schmidt, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro



411. **Friedrich Salathé** (sculpt.) e **Johann Steinmann** (ed.)
Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Morro do Castelo,

1839 c.
ÁGUA-TINTA COLORIDA, 18,8 x 181 CM
COLEÇÃO JOÃO MOREIRA GARCÊZ, SÃO PAULO, BRASIL

A obra foi realizada a partir de pintura a óleo de Guillaume Frederic Ronmy, que se baseou em desenho de Felix Émile Tassinay feito em 1821, não sendo conhecidas as suas atuais localizações



412. **Friedrich Salathé** (sculpt.), **Johann Steinmann** (ed.) e **Eduard Kretschmar** (del.)
Rio de Janeiro et Ses Environs Pris du Palais de St. Christophe

ÁGUA-TINTA COLORIDA, 18,8 x 181 CM
COLEÇÃO JOÃO MOREIRA GARCÊZ, SÃO PAULO, BRASIL



O primeiro panorama da cidade do Rio de Janeiro é exposto numa rotunda em Paris, no ano de 1824, pelo panoramista Jean Prévost, com pintura de Guillaume Frederic Ronmy baseada em desenhos de Felix Émile Taunay, elaborados em 1821. Dele restam apenas as versões gravadas por Friederich Salathé, havendo informações sobre a gravação do mesmo desenho por Lebreton.

De Ronmy, sabe-se que aprendeu a pintar com J.M. Vien e Nicolas Antoine Taunay, pai de Felix Émile Taunay, autor dos desenhos do mencionado panorama, tendo pai e filho vindo com a Missão Artística Francesa ao Brasil, em 1816.

O panoramista Pierre Prévost, associado ao empreendedor Thayer, é sem dúvida a figura de proa da etapa inicial do panorama do primeiro quartel do século em Paris, em que quatro rotundas estão abertas ao público, conforme relata Comment. Entre os profissionais da equipe de Pierre Prévost, estava seu irmão Jean Prévost, que aparece à testa do panorama do Rio de Janeiro, produziu um ano após a morte de Pierre.

O *Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Morro do Castelo* (IL. 411), gravado por Salathé e editado por Steinmann, aqui publicado, é uma versão de duas folhas, da coleção de João Garcez, em São Paulo, edição de quarto estado, que aparece entre 1839 e 1840. As gravuras feitas por Friederich Salathé, entre 1826 e 1830, reservam sempre a surpresa da água-tinta colorida e depois recolorida, por meio de diferentes técnicas, como se usava na época.

O panorama urbano tomado de um ponto de vista alto estabelece continuidade desde o observador no Morro do Castelo até o horizonte, num partido compatível com a instalação teatral da paisagem nas rotundas, conforme as tradições dos Barker. O trecho da paisagem situada entre as três montanhas pretende apresentar toda a cidade, contada em cuidadosos pormenores, fazendo com que a gravura lembre o trabalho de miniaturistas.

Há um precioso livro intitulado *Notice Historique et Explicative du Panorama de Rio de*

Janeiro, escrito por Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis, publicado em Paris, em 1824, que revela a fidelidade da paisagem tomada de um golpe de vista, descrevendo e historicizando pontos destacados do panorama e usos dos habitantes, acrescido de um complemento devido a Jean Prévost. É clara a intenção dos artistas franceses contratados por dom João VI de promover o Brasil perante o público francês.

Não se deve esquecer que as primeiras telas pintadas para as rotundas européias têm por objeto as cidades, muitas vezes as próprias cidades nas quais são expostas. Já foi reconhecida a situação comunicativa do panorama envolvendo o observador, que situa o indivíduo no centro do mundo, quando ele vai sendo diluído no anonimato das grandes cidades. Ao mesmo tempo, o panorama cria a ilusão de domínio do conjunto urbano ao seu alcance, reconciliando, pelo divertimento, o público com a cidade.

Outro panorama circular do Rio de Janeiro foi fixado nas águas-tintas de Salathé e editado por Steinmann a partir de desenhos de Eduardo Kretschmar: o *Rio de Janeiro e Seus Arredores Tomado do Palácio de São Cristovão* (IL. 412) é estruturado em perspectiva de eixo central, deixando evidente que o desenho plano se destina à instalação em cilindro, uma vez que a deformação da imagem se sujeita ao ajuste ótico. Expõe um ponto de vista oficial, a visão do imperador, que domina o vale da sacada de seu palácio.

Ao todo são quatro os panoramas atribuídos ao gravador Salathé e ao editor Steinmann. Além dos dois panoramas do Rio de Janeiro já citados, há um *Panorama de Pernambuco* (IL. 410), cujo desenho original existente na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, é de autoria de R. Schmidt, como revelou Gilberto Ferrez (1984, p. 12-16 e 58-61). A deformação do primeiro plano do casario, em sombra, a luz concentrada na ilha sugerem afinidades entre o panorama brasileiro e o panorama de Londres de Barker. Já o *Panorama da*

Bahia (IL. 409) teria sido tomado a partir de uma embarcação pelo próprio Johann Steinmann e tira proveito da visão próxima do mar, mais definida, sombreada e ativada pelo contraste da luz, em contraposição à costa distante e iluminada.

A sintaxe do panorama exige uma orquestração do próximo e do distante, o uso de distorções óticas, como antecipação do possível destino do desenho ao espaço cilíndrico e à parede curva, a *continua linha do horizonte* e a seleção do ponto de vista alto, capaz de evitar obstáculos e anteparos colocados diante do observador. Embora os desenhos revelem a horizontalidade da paisagem, o desafio parece residir no artifício para a profundidade irradiada em todos os sentidos (Comment, 1993).

Na mesma época em que são publicadas as clássicas gravuras de Salathé, William John Burchell desenha um panorama circular da cidade do Rio de Janeiro (IL. 415 a 422), em oito folhas, datado de 1826, que está guardado no Museum Africa, em Johannesburg. O precioso desenho da paisagem urbana circular, já descrito por Ferrez (1981, p. 39-47), constitui o exemplo mais logrado de domínio do espaço em todas as direções. O domínio espacial conjuga-se à informação fidedigna, que era exigida nesse gênero de desenho. Embora o ponto de vista central seja coerente com o panorama espetacular, não se tem notícia de que tenha sido destinado ao público. Burchell, explorador botânico que empreende uma grande viagem pelo Brasil, era dotado de sensibilidade para as variações do terreno e os detalhes da vegetação, mas é o conhecimento da perspectiva que o ensina a reduzir a paisagem à geometria arquitetônica. Desde a invenção da cidade ideal do Quatrocentos, o conteúdo arquitetural, aliado à construção perspectiva, constitui um recurso precioso para o artista se contrapor à ausência de regras na paisagem natural. Há profunda correspondência entre a procura científica de um princípio da natureza e a ordem geométrica, de conteúdo arquitetural, que



413. A. Guesdon (sculpt.) e Friedrich Hagedorn (del.)

Panorama de Pernambuco, 1855 c.

LITOGRAFURA, 40 X 195 CM. (EM TRÊS FOLHAS)

COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL



se encontra na paisagem desses homens que tenderam a uma perfeita união entre arte e ciência.

Friedrich Hagedorn, artista de origem alemã que chega ao Brasil no final de 1850, desenhou o *Panorama de Pernambuco* (IL. 413), litografado em três folhas por A. Guesdon e impresso em Paris, havendo um exemplar dessa tiragem na coleção do Museu do Estado, no Recife. O desenho de Hagedorn segue também o modelo dos inventores do panorama, os irmãos Barker, apresentando a distorção ótica, que indica ter-se destinado aos jogos ilusionistas do teatro panorâmico. Pouco se sabe da formação de Hagedorn antes de chegar ao Brasil, onde se radica e deixa numerosas pinturas paisagísticas, feitas com facilidade discutível e certa afetação do colorido muito luminoso.

A pintura panorâmica oferecia vários desafios. O primeiro deles era como lançar o

espaço no quadro, isto é, o partido a ser adotado para abranger a extensão no campo bidimensional do desenho e da pintura. Outra dificuldade era como concentrar ou abrir o espaço no interior do quadro e fazer com que nele coubesse tudo.

A abrangência do *Panorama do Rio de Janeiro* (IL. 414), de Emil Bauch, cromolitografado por Vogler e impresso no Instituto Artístico de Conrad Grefe, em Viena, em 1873, revela que o segredo poderia estar tanto na elevada altitude do ponto de vista quanto na vista aérea, em voo de pássaro, que, deslizando, estende o território. Mas de onde poderia ter sido tomado seu panorama, naquela época? Afinal, não se pode excluir a hipótese de que os artistas de panoramas também usassem meios mecânicos, como câmaras e lunetas e outras lentes, para alterar as proporções internas do desenho.

414. J. Vogler (sculpt.) e Emil Bauch (del.)

Panorama do Rio de Janeiro em 1873, Viena, 1873

CROMOLITOGRAFURA, 71,5 X 242 CM

FUNDAÇÃO MARIA LUIZA E OSCAR AMERICANO, SÃO PAULO, BRASIL



415 a 422. William John Burchell
Rio de Janeiro — Panorama em Oito Folhas, 1826
MATERIAL: C. LAPIA, SOBRAS PAPIEL
MATERIAL: AFRICA, JOHANNESBURGO, AFRICA DO SUL

Looking West (Vista Oeste)
31.8 x 53.7 cm

Looking North-West (Vista Noroeste)
34.2 x 51.4 cm



Looking North (Vista Norte)
37.7 x 51.1 cm

Looking North-East (Vista Nordeste)
37.7 x 51.1 cm



Looking East (Vista Leste)
37.7 x 51.1 cm

Looking South-East (Vista Sudeste)
37.7 x 51.1 cm



Looking South (Vista Sul)
37.8 x 53.7 cm

Looking South-West (Vista Sudoeste)
37.5 x 53.8 cm



Os panoramas circulares tomados a partir de embarcações, baseados na linha que separa o mar da terra (linha de terra, sic), situam os altos perfis montanhosos da costa brasileira diante do observador, colocado abaixo da linha do horizonte. Outra solução era atingir o ponto mais alto para descortinar a cidade ao longe. Nos dois casos, o artista afasta-se fisicamente da cidade, para tocá-la com o olhar, que juntamente com o ouvir é capaz de perceber a distância. O corpo físico do artista retirado, isolado e o conteúdo abstrato da cidade deram fundamento à prática do panorama. Tornaram-se também a questão de maior interesse para muitos artistas e passam a ser tematizados, como se observa nos *Panoramas do Rio de Janeiro Tomados do Corcovado*: um deles desenhado por Adolphe D'Hastrel (il. 423) em um só campo, litografado e impresso na França, e o outro desenhado por Alfred Martinet (il. 424 a 426) em quatro folhas, litografado e editado por Leuzinger, no Rio de Janeiro. Como se nota, os desenhistas que chegam ao Rio de Janeiro a partir do anos 40 já podem contar com estabelecimentos gráficos locais.

O sentido primordial desses panoramas, a separação e a abstração, deixa marcas muito fortes na prática da paisagem. Incorpora a figura do observador a distância, muitas vezes o próprio artista isolado de costas, contemplando a extensão ilimitada que se desmancha ao longe. Em alguns casos, a figura do observador assume características de personagem local, em outros, é personificação do estrangeiro a passeio. Esses recursos narrativos enfatizam o ponto de vista individual e a visão de conjunto, exigidos por esse gênero de desenho, gravura e pintura de panorama. A pintura, mais do que o desenho, irá indicar as sensações desse corpo diante da paisagem.

Como as cidades brasileiras eram ainda pequenas, elas se prestaram muito bem à realização de panoramas de todo o conjunto urbano, o que era dificultado pelo crescimento das cidades européias.

O ponto de vista a partir do mar, em frente das cidades, foi adotado por inúmeros viajantes, no século XIX, que deixaram registros de Salvador, Recife, São Luís do Maranhão, Belém. Quando não fossem fixadas a partir de embarcações na costa, a cadeia montanhosa permitia que se descortinassem os limites construídos e os limites entre a terra e o mar.

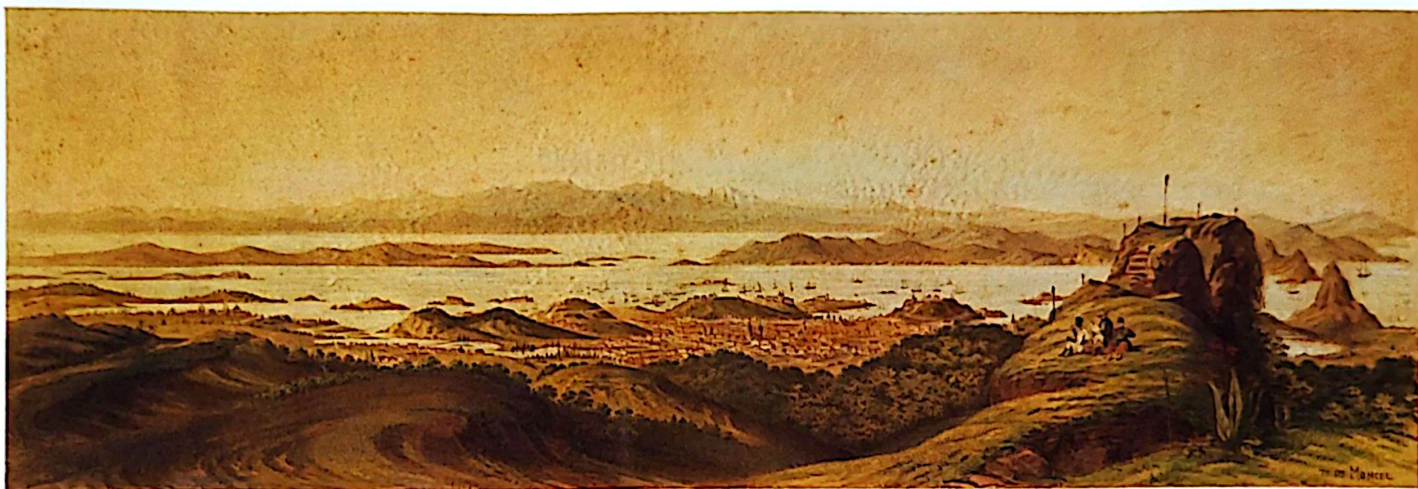
Se prestarmos atenção às pinturas reunidas neste livro, veremos que muitos artistas escolheram os limites da costa e construíram vistas litorâneas em campo e contracampo. O propósito de tudo ver mostra-se, portanto, um compromisso com a poética do ilimitado, da qual participa uma tradicional convenção da pintura, a ficcional linha do horizonte que une o mar ao céu. Pode-se notar que não se trata tanto de expressar a sensação do abrangente, como do ilimitado.

O gênero do panorama obedece a algumas constantes e é também enriquecido pelo estilo do desenhista e por empréstimos das mais diversas tradições da pintura, como se nota nas reminiscências dos pastores árcades que figuram na visão estetizante de Planitz, no traço mais regular e gráfico de um Schmidt. Entre tantos exemplos, registra-se um raro panorama do Rio de Janeiro pintado por artista chinês, constituindo-se fato incomum também na pintura chinesa do século XIX a figuração de portos americanos. Três das quatro partes do conjunto a óleo pintado por Sunqua (il. 430 a 432) são de propriedade da Coleção Paulo Fontainha Geyer, no Rio de Janeiro. Segundo apurou José Roberto Teixeira Leite, o autor da pintura é "um dos *trade painters*, que trabalhava na técnica e no estilo ocidental para clientes europeus e americanos, realizando cenas portuárias e litorâneas" e "que esteve ativo em Cantão, Macau e Hong Kong, entre 1830 e 1870". Não se sabe se teria passado no Rio de Janeiro ou pintado a partir de desenhos que lhe tenham chegado às mãos (Teixeira, 1988).

A visão panorâmica se introduz no interior da pintura elaborada por artistas-viajantes, imigrantes e brasileiros. Disso trataremos adiante.

A incorporação de determinadas tradições paisagísticas entre os artistas brasileiros não se deve à ação estrita dos artistas-viajantes, porque muitos deles estavam em contato com centros europeus. Vitor Meireles é um bom exemplo. Aprende esse gênero de pintura com Felix Émile Taunay e realiza três experiências distintas, no fim do século, numa fase em que o panorama já havia ingressado na esfera de publicidade das grandes Exposições Internacionais. Os panoramas de Vitor Meireles têm o mesmo sentido que lhes havia dado o mestre francês, promovendo e difundindo o país. Segundo o ensaio de Elza Peixoto, o artista dá início aos estudos do panorama da *Baía e Cidade do Rio de Janeiro*, em 1885, com a colaboração de Langerock, conseguindo expô-lo na Bélgica, em 1888, em Paris, em 1889, e no Rio de Janeiro, em 1890 (Peixoto, 1982). Informa ainda a autora que se tratava de um panorama giratório, de 115 metros de comprimento, exibido em uma rotunda da Praça Quinze e depois transferido para a Rua Santa Luzia. Dele restam hoje os estudos pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Vitor Meireles incorpora a visão panorâmica em suas telas históricas, produzindo em 1894 a segunda tela panorâmica: *A Entrada da Esquadra Legal Vitoriosa, Vista da Fortaleza de Villegagnon*, também exposta numa rotunda da Praça Quinze, em 1896, da qual existe um estudo. Em 1898, produz o *Panorama Comemorativo do IV Centenário do Descobrimento*, que não chega a executar e do qual existe um estudo para a *Primeira Missa*, no Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro.

O Brasil pitoresco e panorâmico foi, enfim, o país aberto para todas as nacionalidades, compreendendo as imagens sedutoras difundidas no exterior para a imigração e a formação histórica com a participação de todas as nações.



423. Th. du Moncel (sculpt.) e Adolphe D'Hastrel (del.)
Panorama do Rio de Janeiro Tomado de Cima do Corcovado
 LITOGRAFIA COLORIDA. 23,5 X 70 CM. (MANCHA) 27,5 X 71 CM. (PAPEL)
 COLEÇÃO BEATRIZ E MÁRIO PIMENTA CAMARGO. SÃO PAULO, BRASIL

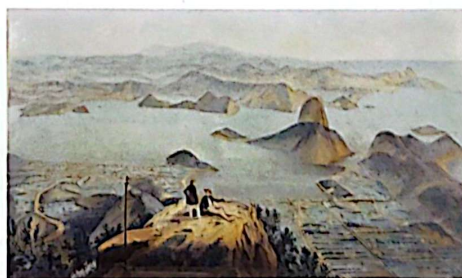


424 a 426. Alfred Martinet (del. e sculpt.) e Franz Keller-Leuzinger (ed.)

Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Corcovado
Entre Botafogo e Flamengo. Ao fundo a Baía e Niterói,
1849
Fundo da Baía com São Cristóvão e Adjacências, 1849
Entre Glória e São Cristóvão

LITOGRAVURAS COLORIDAS
 (37,8 X 60,4), (37,7 X 63,6), (37,9 X 63,8) CM.
 MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A prancha compõe um conjunto de três vistas panorâmicas
do Rio de Janeiro





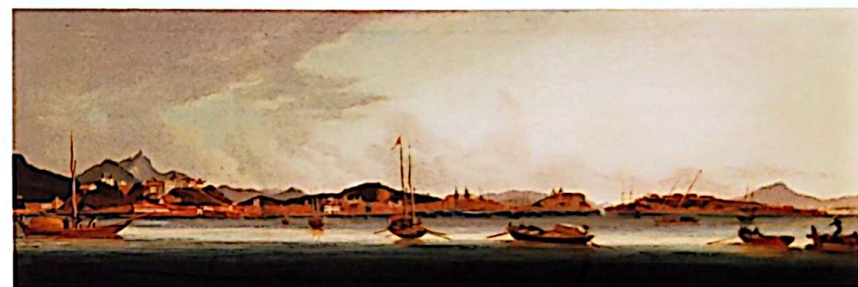
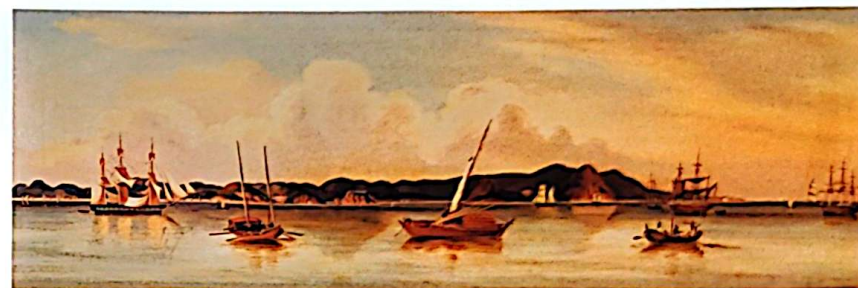
427. Joseph Leone Righini
Vista de São Luís do Maranhão, 1862
Aquarela sobre papel, 29 x 11,1 cm
Coleção Paulo Fontinha Geyer, Rio de Janeiro, Brasil



428. Joseph Leone Righini
Vista do Bailem do Para em 1872
Aquarela, desenhado e sobre papel, 49 x 11,1 cm
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil



429. Bury
Penumbuco, 1867
Aquarela sobre papel, 29 x 11,1 cm
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil



430 a 432. Sunqua
Panorama do Rio de Janeiro
Vista da Praia Grande e Boa Viagem
Vista do Castelo até São Bento
Vista do Pão de Açúcar e Botafogo
Óleo sobre tela, 48 x 128 cm (cada)
Coleção Paulo Fontinha Geyer, Rio de Janeiro, Brasil



Os ateliês litográficos, que aparecem aos poucos no país, concorrem para a divulgação dos álbuns e formação de uma recepção nacional das imagens do Brasil. Só com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro é que se institui a Imprensa Régia, se desenvolve a xilogravura, e o Arquivo Militar, que propicia a gravação litográfica. Em *Imagem e Letra*, Orlando da Costa Ferreira compila importantes informações sobre as oficinas xilográficas e litográficas existentes e permite verificar que o litógrafo Johann Jacob Steinmann, iniciado no ateliê de Engelman e formado na França na oficina de Senefelder, passa cinco anos no Rio de Janeiro trabalhando a serviço do imperador, numa oficina instalada em 1826 (1976, p. 187-196). Publica, dez anos depois, o álbum *Souvenirs do Rio de Janeiro* (IL. 436 e 437), com paisagens da cidade gravadas por Salathé, tendo por base, entre outros, desenhos de sua autoria.

O caso de Frederico Guilherme Briggs, brasileiro de ascendência inglesa, revela que as concepções gráficas penetram no repertório local, mas ainda assim as publicações mais cuidadas são feitas fora do Brasil até os anos 30. Preparado pelos mestres franceses Taunay e Grandjean de Montigny na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, especializa-se em Londres, onde faz litografar seu *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, em quatro folhas, em 1837.

Em 1840, o inglês George Heaton abre com o holandês Edward Rensburg uma oficina litográfica, que se torna ativa durante o Império e imprime o álbum *Brasil Pitoresco e Monumental*, do pintor e litógrafo holandês Pieter Gottfried Bertichen, em 1856. As gravuras de paisagens do artista suíço Abraham Louis Buvelot, povoadas de figuras de autoria do artista Auguste Moreau, lançadas desde 1842, são reunidas no seu *Rio de Janeiro Pitoresco*, editado pela firma de Heaton e Rensburg, em 1845.

Durante o Império, muitos artistas estrangeiros radicam-se no Brasil ou aqui se estabelecem por um longo período. A aristocracia imperial cria algumas oportunidades para a pintura de retratos, assim como para atividades de educação artística. Com maior frequência, os artistas fixados no país vinculam-se de algum modo às novas técnicas gráficas, seja preparando desenhos e gravuras para álbuns, como fez Emil Bauch, seja editando-os, como Ernst Ebel, seja estabelecendo oficinas para a prática da impressão gráfica e da fotografia, em substituição aos serviços encomendados no exterior.

Emil Bauch chega ao Recife em 1849, com estudos artísticos feitos em Munique, e delinea imagens para o álbum *Souvenirs de Pernambuco* (IL. 440), esculpidas por Krauss, que é editado na Alemanha. Karl Linde, que chega ao Brasil em 1850, funda com os irmãos Heinrich e Karl Fleiuss o Imperial Instituto Artístico, e dedica-se ao desenho, à litografia e à fotografia, quando era um pintor de excepcionais qualidades. Em 1860, o Imperial Instituto Artístico publica o *Album do Rio de Janeiro*, contendo um panorama e mais doze vistas.

De acordo com Maria Elizabete Peixoto, na metade do século chega também ao país Joseph Brüggemann, engajado num batalhão contratado pelo Brasil na Alemanha para combater o caudilho Rosas. Já havia sido professor da Academia de Belas Artes de Copenhague, e participa, em 1868, dos trabalhos da oficina litográfica de Wiedmann e Siqueira, no Rio Grande do Sul.

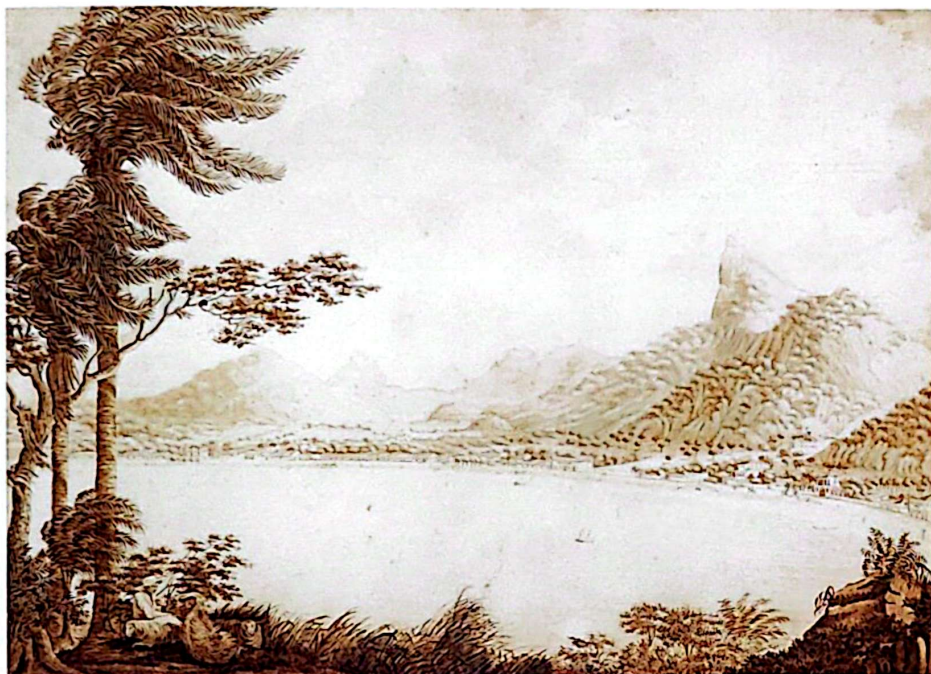
August Off, que chega em 1870, professor de pintura de retratos a óleo, nanquim e crayon, com estudos de pintura em Paris, funda uma oficina litográfica com Karl Schmidt, em 1882.

Karl Ernst Papf, pintor de paisagem, formado pela Academia de Belas Artes de Dresden, instala-se inicialmente no Recife, em 1867, com outro fotógrafo alemão, proprietário da Albert

Henschel & Cia. Monta oficinas fotográficas sucessivamente em Salvador, em 1872, em Petrópolis, em 1877, em São Paulo, em 1899, e faz uso da fotografia como pintor de retratos.

Em São Paulo, a gravura litográfica é introduzida por Jules Martin (IL. 435). O artista francês vem para o Brasil em 1868, situando-se na cidade paulistana. Leciona modelagem no Liceu de Artes e Ofícios, além de ministrar cursos de desenho, caligrafia e técnicas de pintura.

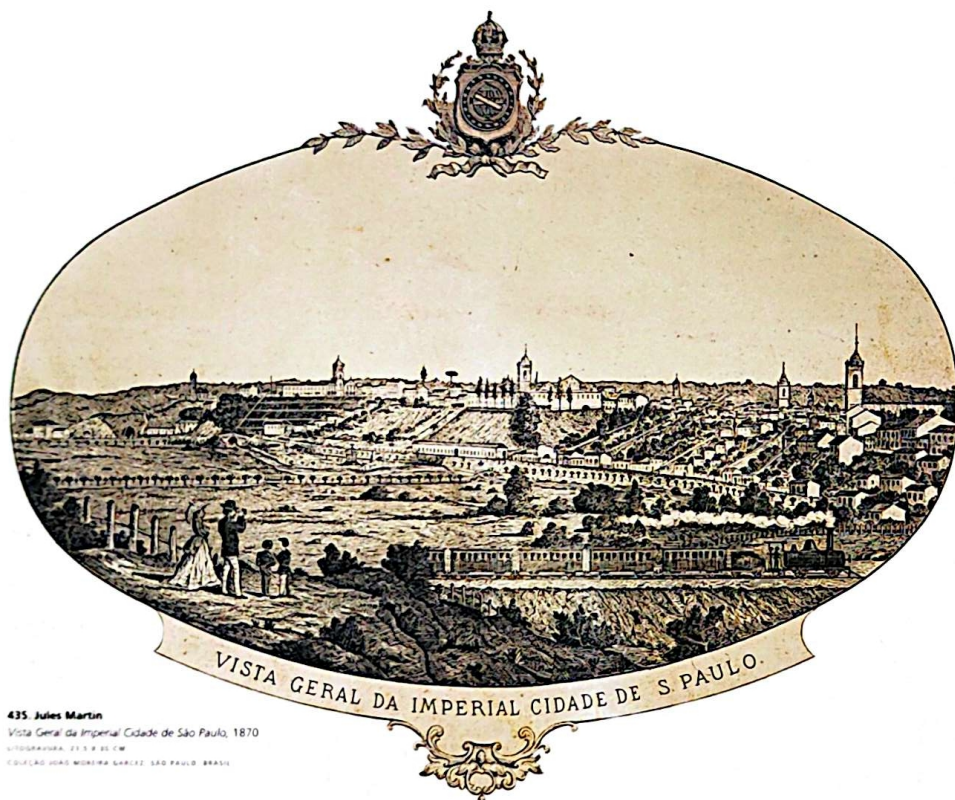
As oficinas e ateliês de gravura foram canais para a absorção do ideário dos artistas-viajantes, notadamente no que diz respeito ao desenho. O caso dos pintores ganha maior visibilidade por seu engajamento como professores e principalmente pelo papel desempenhado pela Academia Imperial de Belas Artes e pelas Exposições Gerais dessa mesma Academia, no Rio de Janeiro.



433. Karl Robert von Planitz
Vue de Botafogo Prise du Morro do Flamengo, 1844 c.
 (Vista do Botafogo Tomada do Morro do Flamengo)
 SÉPIA SOBRE PAPEL, 38 X 52 CM
 COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL



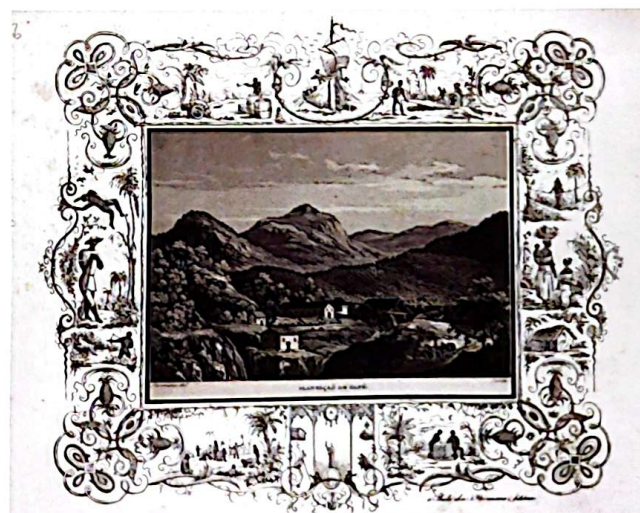
434. Karl Robert von Planitz
Vue des Faubourgs S. Christoph et Engenho Velho-Prise des Pyramides de l'Aqueduc
 (Vista dos Arrabaldes de S. Cristóvão e Engenho Velho Tomada das Pirâmides do Aqueduto)
 SÉPIA SOBRE PAPEL, 40 X 53 CM
 COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL



435. Jules Martin
Vista Geral da Imperial Cidade de São Paulo, 1870
Litografia, 21,5 x 35 cm
Coleção Iêda Moreira Garcia, São Paulo, Brasil



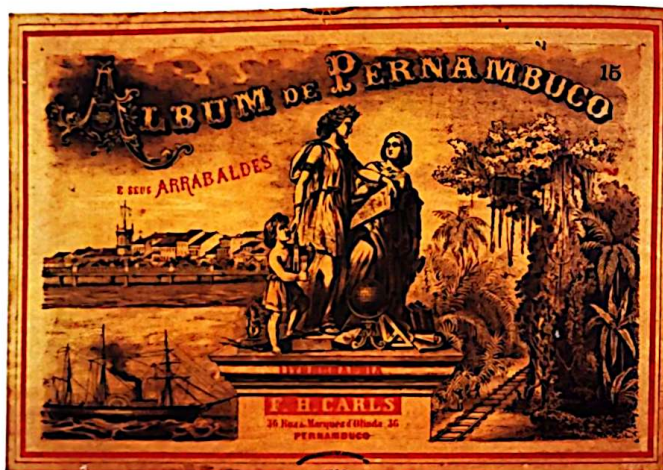
436. Friedrich Salathé (sculpt.) e Johann Steinmann (del.)
Frontispício do álbum editado por Steinmann Souvenirs do Rio de Janeiro, Basileia, 1836
Aquarela, 11 x 18,5 cm
Coleção Iêda Moreira Garcia, São Paulo, Brasil



437. Friedrich Salathé (sculpt.) e Johann Steinmann (del.)
Plantação de Café, Basileia, 1836
Aquarela, 11 x 18,5 cm
Coleção Iêda Moreira Garcia, São Paulo, Brasil
Faz parte do álbum editado por Steinmann Souvenirs do Rio de Janeiro, Basileia, 1836



438. F.H. Carls (sculpt. e ed.)
Frontispício do Álbum de Pernambuco e Seus Arrabaldes,
publicado pela casa litográfica de F.H. Carls, em
Pernambuco, 1878.
LITOGRAFIA COLLAGA, 18 X 25,7 CM.
MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, RECIFE, BRASIL.



439. Luis Schlappritz (del.) e F.H. Carls (ed.)
Cais da Rua do Trapiço.
LITOGRAFIA, 18 X 26,1 CM.
MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, RECIFE, BRASIL.



440. F. Krauss (sculpt.) e Emil Bauch (del.)
Rua da Cruz.
CROMOLITOGRAFIA, 27 X 52 CM. (MEDIDAS DO ALBUM).
COLEÇÃO LYGIA E NEWTON CARNEIRO JÚNIOR, SÃO PAULO, BRASIL.

A obra faz parte de um conjunto de onze cromolitografias
avulsas denominado Souvenirs de Pernambuco.



441. Jean Baptiste Debret
Ponte de St. Ifigênia St. Paul, São Paulo, 1827 (Ponte de
Sta. Ifigênia São Paulo)
Aquarela sobre papel, 14 x 11,5 x 11,5 cm
Coleção João Moreira Cabral, São Paulo, Brasil



442. Jean Baptiste Debret
Praça, 1827
Aquarela sobre papel, 14 x 11,5 x 11,5 cm
Coleção Moreira e Maria Pimenta Camargo, São Paulo, Brasil



443. William Lloyd
Vista Geral de Antonina, 1872
Aquarela sobre papel, 11 x 14 x 11,5 cm (duas folhas coladas)
Coleção Ambiental, Curitiba, Brasil



444. Arnaud Julien Palliere
Panorama da Cidade de São Paulo, Visto do Rio Tamanduaçu,
1821-1822 c.
Aquarela sobre papel, 15 x 11 x 11,5 cm
Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo, Brasil



A Viagem Pitoresca de
Debret e Rugendas



As publicações ilustradas de viagem proliferam no século XIX e os modelos dos livros ilustrados de viagem, uma vez configurados, passam a exercer influência sobre os viajantes, que constituem conjuntos de desenhos com base neles. Em vez de livres jogos de observação, que a seguir são organizados em álbum, as apreensões orientam-se pelos álbuns. Não surpreende portanto que os álbuns pitorescos pareçam, à primeira vista, semelhantes entre si. Ainda mais quando estão em confronto com os nossos padrões de diferenciação visual, consolidados na experiência da visualidade do século XX. É possível identificar e reconhecer uma tipologia dos álbuns pitorescos, independentemente da apreciação das particularidades de observação e das motivações pessoais diante de uma cena.

O espetáculo natural vivido pelo viajante é privilegiado pelos ingleses. A vida humana em sociedade, de um ponto de vista pretensamente "objetivo", é o tema central das *Viagens Pitorescas* de Rugendas e Debret. Não resta dúvida que os artistas realizam empréstimos da prática científica para a configuração de cenas da vida humana na floresta, da sociabilidade urbana, das atividades rurais (Rugendas, 1827-1835; Debret, 1834-1839).

Se existe uma profunda diferença entre a concepção dos dois artistas, é porque, para Rugendas, a paisagem natural é a própria instância particularizadora que define o homem local. Na percepção de Debret, são as inter-relações sociais que constituem o lugar, e o espaço não passa de cenário para o encontro e o confronto da sociedade. O foco de Rugendas é a natureza da sociedade, que se mostra nas suas diversas práticas. O centro de atenção de Debret é a sociedade agindo sobre a natureza.

O álbum pitoresco revela-se um dos resultantes característicos da visão de mundo romântica. Muitos deles se filiam aos propósitos de

particularização histórica, em oposição à concepção universalista do pensamento clássico, como podemos concluir da intenção dos conjuntos de desenhos que formam tanto o *Voyage Pittoresque* de Rugendas quanto o de Debret. Apesar dessa tendência geral, o leitor pode encontrar nesses artistas um vocabulário figurativo embebido de tradições clássicas. Esses dois modelos privilegiados de viagem ao Brasil não precidem dos critérios da ciência taxonômica, que aplicam à classificação de grupos humanos, que tipificam nas pranchas fisionômicas das tribos indígenas.

Tanto no álbum de Debret quanto no de Rugendas predominam as figuras humanas ambientadas em seu próprio habitat ou articuladas pela ação que narra algum costume. Debret estabelece uma relação mais íntima com o que observa. Inclui a contradição no interior de uma mesma cena, que é capaz de ver sob diferentes ângulos, em tom satírico. Rugendas mantém o mesmo plano geral, em que tudo parece controlado por um único ponto de vista.

Rugendas

Humboldt e Martius são referências preliminares para uma primeira aproximação da síntese realizada por Rugendas em seu álbum pitoresco. A viagem de Humboldt e Bonpland à América Latina é de modo geral indissociável da construção da paisagem dos trópicos. Em particular, o modelo do *Atlas Pittoresque. Vue des Cordillères et des Monuments du Peuple Indigène de l'Amérique* oferece uma solução de concepção científica expressa pela arte, como já mencionamos anteriormente.

Apropriando-se da visão pictórica de matriz científica, recomendada por Humboldt, Rugendas acerca-se do *pitoresco*, buscando as características regionais do país, que são definidas e se manifestam simultaneamente na conformação geral do solo, no recorte das montanhas com relação à planície, na geologia geográfica, na geobotânica. Seus desenhos têm a capacidade de transformar aspectos físicos em esfera cosmogônica da vida humana.

O texto publicado na *Voyage Pittoresque dans le Brésil* não é de autoria de Rugendas, como se sabe, mas feito a partir de cartas suas enviadas a Paris, e a escrita jornalística que acompanha as ilustrações é atribuída a V.H. Huber. Algumas de suas passagens merecem atenção. Diz o texto: "O país, tal como se apresenta ao viajante, os caracteres distintivos que se percebem logo ao primeiro contato, o desenvolvimento dessas particularidades que o desenho não poderia indicar, a demarcação, finalmente, de divisões territoriais que chamaremos pitorescas por oposição às da administração política, eis tudo o que deve conter este primeiro caderno". Para Rugendas, "as divisões pitorescas" decorrem do clima e do solo, que influenciam na sua opinião as relações políticas e estatísticas.

Rugendas afirma nos desenhos uma concepção orgânica da vida em completa interdependência, despreocupando-se da individualização de unidades que formam a paisagem e enfatizando a

maneira como se dão no conjunto. *A Mata Virgem* (IL. 445), desenhada a lápis e nanquim sobre papel, revela primeiramente a órbita contínua do traço que envolve as plantas, a seguir a sensibilidade capaz de apreender a diferença entre elas. Outros dois desenhos originais, a *Rua Direita no Rio de Janeiro* (IL. 446) e *Marinheiros* (IL. 447), no Saco do Alferes, dão provas da mesma energia anteriormente aplicada à massa florestal, desdobrada agora na massa humana que se movimentava pela cidade, nas figuras que agitam a Praia do Saco do Alferes. É surpreendente como Rugendas possa intuir o conjunto, sem prejuízo da "justa proporção de cada figura humana". Sabe tirar grande proveito da linha, a ponto de por seu intermédio sugerir o volume, afinando-a, alargando-a, à maneira de Ingres. Esses desenhos originais mencionados, pertencentes à coleção da Biblioteca Municipal de São Paulo, serviram de base para as gravuras que ilustram sua *Voyage Pittoresque*.

Nos desenhos originais de Rugendas transparece o grande gesto que sustenta a visão de conjunto, o modo como primeiro desenha o todo e depois intensifica alguma parte. Quantos aspectos da sociedade fluminense se conjugam na *Rua Direita*, quantas plantas na floresta. O artista está interessado na multiplicidade, e por isso faz de cada desenho um microcosmo.

Os africanos comparecem entre os temas característicos aos quais deu grande atenção em sua viagem ao Brasil. Além de *Descoberta Nova Perto do Rio das Pombas*, desenho já exposto nesta publicação, destacam-se esboços feitos a lápis por Rugendas e posteriormente litografados por Engelmann para a *Malerei. che Reise in Brasilien*, intitulados *Negros no Porão do Navio* (IL. 448) e *Castigos Domésticos*. Rugendas reconhece a presença quantitativa e a diversidade étnica dos negros no Brasil, de diferentes cores e fisionomias, aos quais dedica parte significativa de seu livro. Nem todos os motivos desenhados



445. Johann Moritz Rugendas

Mata Virgem

LÁPIS E NANGUIM SOBRE PAPEL 26 X 18,2 CM
 PINACOTECA MUNICIPAL - CENTRO CULTURAL DE
 SÃO PAULO - BRASIL



446. Johann Moritz Rugendas

Rua Direita no Rio de Janeiro

LÁPIS E NANGUIM SOBRE PAPEL 20 X 28,9 CM
 PINACOTECA MUNICIPAL - CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO -
 BRASIL

447. Johann Moritz Rugendas

Marinheiros

LÁPIS E NANGUIM SOBRE PAPEL 18 X 14 CM
 PINACOTECA MUNICIPAL - CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO -
 BRASIL





decorrem da observação direta. A exigência da visão de conjunto é responsável pela presença de imagens que dêem nexos às idéias tratadas no álbum ilustrado, que possam descrever o destino adverso imposto aos africanos pelo mercado e tráfico de escravos, a situação de trabalho e os castigos a que estão sujeitos no Brasil. No juízo moral de Rugendas, a humanidade tende ou à civilidade ou à selvageria, que é o caso da desonrosa escravidão brasileira. Um exame das figuras de negros esboçadas por Rugendas, que servem para a *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, aponta o método de estruturação da imagem fundado no arcabouço de figuras em grupo, ou seja, calcado nos valores narrativos da ação e da cena humana, que caracterizam parte da obra do artista sobre o Brasil.

Newton Carneiro inventariou os desenhos realizados sobre o Brasil, onde Rugendas esteve não só em 1824, mas também entre 1845 e 1846, por ocasião de uma de suas viagens pela América. Os desenhos originais dessas viagens foram depositados na Staatliche Graphische Sammlung, de Munique, e vendidos em 1928, época de crise, quando Washt Rodrigues e Clóvis Ribeiro os trazem ao Brasil, estando hoje espalhados em coleções brasileiras, argentinas e uruguaias, entre as quais se destaca o conjunto da Biblioteca Municipal de São Paulo (Carneiro, 1979).

A excepcional publicação do *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, de autoria de Rugendas, foi estudada cuidadosamente por Newton Carneiro, que traz à luz esclarecimentos decisivos sobre o assunto em seu livro *Rugendas no Brasil*. Essas elucidações permitem afirmar com segurança que a qualidade da edição deve-se à experiência acumulada por Godefroy Engelmann, coroada de êxito na publicação do *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France*, do barão Isidoro Taylor. A luxuosa edição é publicada entre 1820 e 1878 (Carneiro, 1979, p. 27-49).

Newton Carneiro descreve o processo especializado que garante a alta qualidade do resultado, com contribuições e empréstimos trazidos aos desenhos originais de Rugendas pelos 22 litógrafos que assinam a pedra com o artista, alguns deles advindos da obra do barão Taylor. O autor constata o modo como os gravadores intervêm nos desenhos, aludindo à convocação de artistas dotados de estilos especializados. Aponta, entre outros, Jean Victor Adam, hábil desenhista de animais, ao lado de Richard Parkes. Adam assina várias vistas, conferindo exotismo aos desenhos. Participam ainda da edição, segundo Carneiro, Dupressoir, em paisagens com fundo de marinha; Nicolas Maurin, em cenas com figuras femininas; Pierre Vigneron, hábil fisionomista que colabora em retratos; Louis Villeneuve, Bichebois e Leon Sabatier, versados em detalhes arquitetônicos. Isidoro Lourenço Deroz é responsável pela unidade de tratamento que recebe a figura do negro, em detrimento de características físicas. Haveria outras parcerias, mas a amostra é suficiente para alguma conclusão sobre a amplitude dos propósitos das edições ilustradas em fascículos, impressas para ser vendidas em diferentes faixas de preço, por assinatura.

De 1827 a 1835 saem os vinte cadernos em cinco folhas, com texto em alemão e francês. Há uma grande parada nas vendas da edição em 1830, que parece coincidir com a mudança de atitude do público francês. Segundo J.F. de Almeida Prado, uma decepção comercial maior ainda seria enfrentada por Firmin Didot para comercializar o livro de Debret (Almeida Prado apud Carneiro, 1979, p. 48).



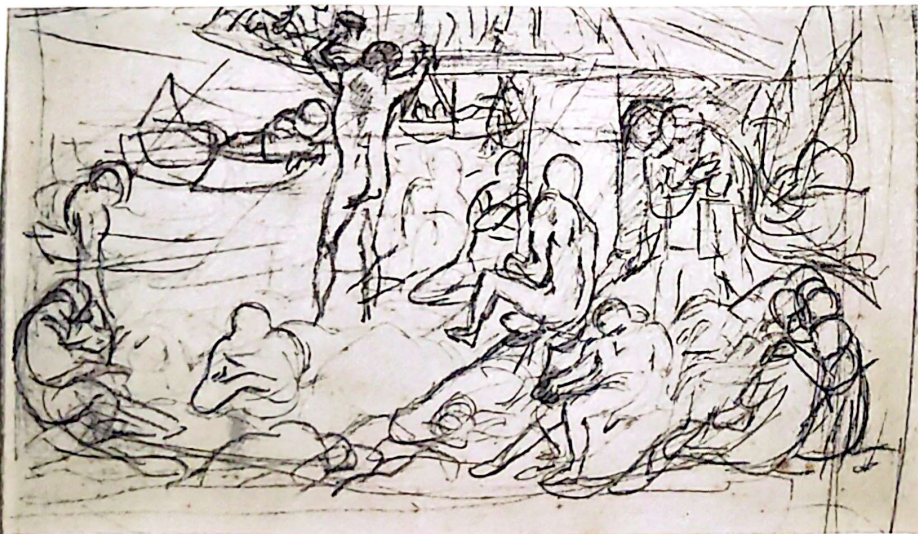
448. Johann Moritz Rugendas
Nègres a Fond de Calle (Negros no Porão)

LITOGRAFIA, 15,4 X 25,5 CM

ILUSTRAÇÃO DO ALBUM DE RUGENDAS *MALERISCHE REISE IN*

BRASILIEN, PARIS, ENGELMANN, 1835, 4^a DIV., PRANCHA 1

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



449. Johann Moritz Rugendas
Estudo para Navio Negreiro

LÁPIS SOBRE PAPEL, 12,4 X 22,1 CM

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

O estudo deu origem à litogravura Nègres a Fond de Calle



Debret

Durante sua permanência no Brasil, entre 1816 e 1831, Jean Baptiste Debret elabora os desenhos que serão posteriormente inscritos na lógica narrativa da *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, obra organizada de acordo com a perspectiva da Missão Artística Francesa, após sua volta à França. Pode-se, por esse motivo, encontrar uma certa tensão no conjunto, decorrente da qualidade de cada imagem isolada e de sua subordinação à estrutura narrativa.

De um lado, os desenhos motivados em cada circunstância não cabem exatamente nos limites impostos pela descrição do livro de viagem. A polissemia da imagem apaga-se a partir da descrição que dela faz o texto, e não é preciso esconder a preferência pela ambigüidade da apresentação visual. De outro lado, há desenhos construídos para completar o curso do texto.

A seleção final dos desenhos para a *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* é feita por Debret após sua volta à França, e o texto é redigido a partir das figuras. Como já salientou Sérgio Milliet, ao traduzir a obra para o português, o discurso não revela talento literário, é mais linguagem de relatório. Em contrapartida, muitas imagens criadas pelo artista têm sabor peculiar.

No Rio de Janeiro, Debret já contava com os desenhos e as notas, que mostrou a estrangeiros. Estes o encorajaram a preencher as lacunas e completar as observações, a fim de “compôr uma verdadeira obra histórica brasileira, em que se desenvolvesse progressivamente uma civilização que já honra esse povo, naturalmente dotado das mais preciosas qualidades, o bastante para merecer um paralelo vantajoso com as nações mais brilhantes do antigo continente”, como conta o próprio artista (Debret, 1949, p. 6).

Será que Debret estaria referindo-se a Rugendas, com quem se encontra no Rio de Janeiro, em janeiro de 1825, quando o ex-integrante da expedição de Langsdorff volta

de Minas Gerais para embarcar para a Europa? É bem provável. Nessa época, Rugendas e Debret organizam seus conjuntos de desenhos e trocam impressões sobre as coleções iconográficas, como assinala Newton Carneiro no seu cuidadoso livro sobre Rugendas. O artista alemão passa novamente pelo Rio de Janeiro por ocasião de sua segunda viagem ao Brasil, em 1845, dez anos depois de finalizada a edição do seu álbum *Voyage Pittoresque*, que é publicado em fascículos, entre 1827 e 1835. Existem indiscutíveis afinidades entre o livro de Debret e o de Rugendas.

No álbum de Debret aparecem também desenhos baseados em imagens do príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied, em imagens de Martius. Por sua vez, Rugendas completa sua obra com desenhos de Sellow. Esse intercâmbio deve, portanto, ter constituído uma prática que merece registro. São afinidades existentes entre franceses e alemães, que não mantêm o mesmo pressuposto estético mas têm em comum o vocábulo *pitoresco*, aliás, procedente da sensibilidade inglesa. Os padrões artísticos franceses estão em vigor quando se organiza essa modalidade nova de literatura ilustrada em fascículo, que aproveita o curso de desenvolvimento da litografia.

Debret procura um ponto de vista impessoal, preceito da pintura histórica, na qual se havia formado com Jacques Louis David. Relaciona-se com os temas que registra, colocando-se como narrador diante da realidade dos fatos. A presença *in loco* passa sempre um atestado de verdade. Não é por outra razão que Debret refere-se às suas próprias notas e desenhos como “documentos históricos e cosmográficos” (Debret, 1949, p. 6). A viagem pitoresca de Debret é proposta a partir do ponto de vista da Missão Artística Francesa no Brasil, tomada como correspondente da Academia de Belas Artes do Instituto de França. Traduz, portanto, um projeto civilizador de



450. Jean Baptiste Debret

Entrada, Rio de Janeiro, 1823

AQUARELA SOBRE PAPEL, 18 X 23 CM

MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra foi reproduzida no álbum de Debret Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, publicado por Firmin Didot frères, em Paris, 1834

extensão cultural. Basta lembrar que o objetivo primeiro da Missão Artística Francesa era o ensino artístico no Rio de Janeiro, nos moldes do Liceu de Artes e Ofícios ou da Academia de Belas Artes, a exemplo da bem-sucedida experiência dos franceses no México.

A pedido de dom João VI, o embaixador de Portugal em Paris, marquês de Marialva, auxiliado por Alexander von Humboldt, trata de preparar a missão, que é liderada por Lebreton, em parceria com Nicolas Antoine Taunay, ambos membros da Academia de Belas Artes do Instituto de França.

Pode-se portanto perceber quem encomenda e quem aprecia os resultados nesse caso. Os portugueses solicitam os critérios de gosto e civilidade da França, que assina a obra de acordo com a recente tradição da pintura histórica, sendo fato conhecido de todos que Debret havia sido aluno de Jacques Louis David.

A atenção de Debret não se dirige para a construção da idéia de natureza, nem para o reconhecimento das riquezas naturais, nem de uma humanidade em estado natural. Debret trata de centrar a atenção no estado geral da sociedade, buscando apreendê-la com base no entendimento da transformação da natureza em cultura, do natural em civilizado. A concepção procede da Ilustração francesa, acrescida do interesse pelas particularidades dos povos.

O discurso histórico construído promove a identificação entre História, nação e civilização. Em última análise, o pintor entende a História como um desenvolvimento progressivo. É preciso constatar preliminarmente as formas artísticas e o ideário propostos pelo projeto civilizador francês, embora não seja ainda o momento para o aprofundamento da crítica à concepção da História como progresso ou à construção da noção de nacionalidade a partir de valores étnicos ou



históricos, e sim de verificar que naquela ocasião se criava uma *configuração* ou a *figura de unidade nacional* diante do mundo.

Na perspectiva histórica de Debret, a natureza é a base e a cultura o coroamento. A obra *Voyage Pittoresque e Historique au Brésil* segue o "traçado lógico da civilização no Brasil", como se manifesta o autor. O primeiro volume apresenta os selvagens e os aspectos das florestas; o segundo volume detém-se genericamente nas modalidades de trabalho agrário, na presença do negro escravo e do pequeno artesão urbano; e o terceiro abrange a esfera pública dos usos e costumes populares, acontecimentos políticos e outras práticas culturais do Rio de Janeiro, assim como os hábitos domésticos.

Debret começa por reproduzir "tendências instintivas dos índios selvagens", para acompanhar passo a passo "o caminho que percorrem imitando a indústria do colono". Defronta-se com índios no Rio de Janeiro e não muito além, como se pode inferir de seus desenhos. Reedita a mesma selvageria que pode ser vista em certas gravuras de procedência alemã. Descreve diversas tribos com base no príncipe Wied-Neuwied e outros viajantes, como já mencionado, apresentando tipificados Camacãs, Coroados, Bororos. Para atender à concepção do texto, Debret é obrigado a preparar mais algumas imagens, valendo-se de informações visuais de outros viajantes e de peças e instrumentos que observa em museus, para a representação de tribos indígenas e aspectos de sua cultura material. As florestas virgens e vegetais do Brasil seguem também o modelo dos alemães, sendo os seus desenhos mais cansados, sem a mesma capacidade de penetração que apresentam diante do tema urbano. Debret não tem intimidade com esses assuntos. Entre os desenhos dessa série, ele expressa maior desenvoltura e sagacidade na apreensão de um motivo que o instigou, do qual guardou registros diretos do natural. A imagem

dos *Guaranis Civilizados Empregados no Rio de Janeiro como Artilheiros* é uma prova de que o artista interessava-se em captar situações de mudança social e que seus desenhos tinham a capacidade de expressar a ambivalência que o texto reduzia.

A contribuição original de Debret está na sua percepção da paisagem. Certamente não da paisagem natural. Mas da paisagem do campo, que revela a visão da natureza cultivada, transformada, pela qual penetra efetivamente na História, e naquela que se fazia a partir do Brasil, da monocultura. Também na percepção da paisagem urbana, enquanto lugar de encontro de uma sociedade brasileira heterogênea, que apresenta nas suas relações cotidianas. A sua concepção urbana é a da cidade-fachada, construída como um cenário para a ação predominantemente teatral dos atores sociais, vistos com certa graça e ironia. Coube ao gosto neoclássico da missão de artistas franceses, entre outras coisas, a construção do cenário político e o décor do cerimonial da corte. Como outra face da mesma moeda, Debret anotaria a festa popular, o entrudo, o séquito religioso da procissão, o enterro de um negro. A cidade do Rio de Janeiro vista pelo pintor é palco e a principal ação é o desfile. As fachadas estabelecem um limite entre as relações públicas e os usos privados. Salvo engano, pode-se afirmar que só Debret tratou do pequeno comércio e dos serviços, que davam ao centro da capital brasileira a fisionomia *sui generis*, com negros fazendo a barba na rua.

O humor é a face oposta à do equilíbrio ideal e da serenidade clássica, valores reafirmados pelos clássicos do século XIX. Também é dessa época a sátira inglesa de Hogarth, o elogio da caricatura de Baudelaire, além de muitos outros antinaturalismos e antiidealismos como o de Debret, que instaura o que se poderia comparar com uma espécie de realismo crítico. O passeio das figuras triviais é desmistificador como a

postura do romance burguês. O século XIX também é capaz de trocar as cenas eternas dos grandes feitos e a soberania pela gente que passa, pelos efêmeros valores do presente, pela feiúra e pela mais viva contradição.

O ponto de vista de Debret é então o do narrador que comenta, com complacência ou ironia. Seu foco são as máscaras e personificações, a pintura histórica de cenas nacionais e domésticas.

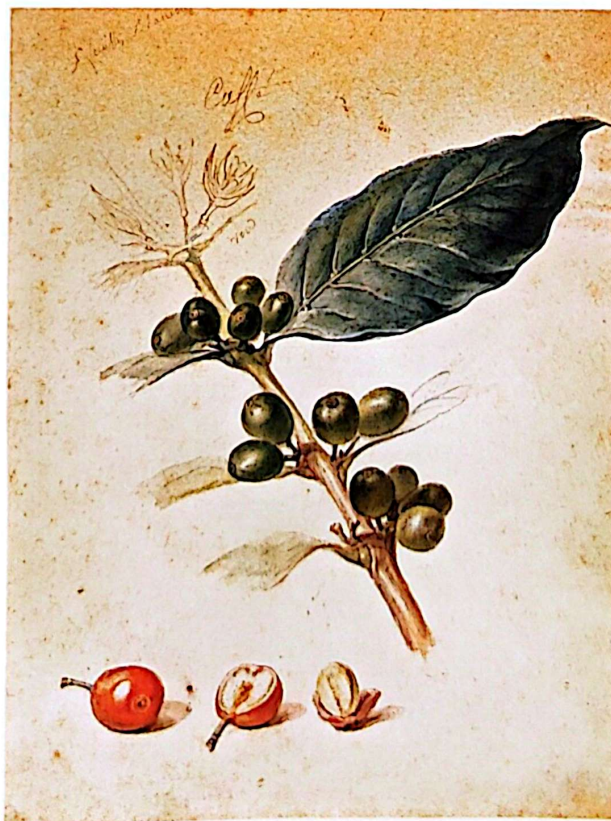
**451. Jean Baptiste Debret**

Convoi de Café S'Acheminant Vers la Ville (Carregadores de Café a Caminho da Cidade) Rio de Janeiro, 1826

AQUARELA SOBRE PAPEL, 15,9 X 22 CM

MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra foi reproduzida no álbum de Debret *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado por Firmin Didot frères, em Paris, 1834

**452. Jean Baptiste Debret**

Caffé (Café)

AQUARELA SOBRE PAPEL, 24 X 18,9 CM

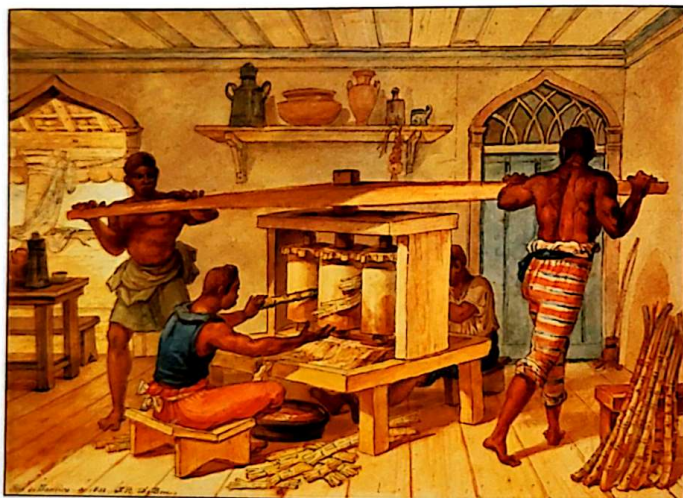
MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra foi reproduzida no álbum de Debret *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado por Firmin Didot frères, em Paris, 1834



453. Jean Baptiste Debret
Cane-a-Sucre (Cana-de-Açúcar)
Aquarela sobre papel, 17 x 24 x 2 cm
Museu Castro Mouta, Rio de Janeiro, Brasil

454. Jean Baptiste Debret
Machine à Exprimer le Jus de la Cane à Sucre
(Engenho Manual que Faz Caldo de Cana). Rio de Janeiro, 1822
A obra foi reproduzida no álbum de Debret Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, publicado por Fournier Dubet Jeune, em Paris, 1834



455. Jean Baptiste Debret
Loja de Carne Seca, Rio de Janeiro, 1829
A obra foi reproduzida no álbum de Debret Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, publicado por Fournier Dubet Jeune, em Paris, 1834



456. Jean Baptiste Debret
Engenho da Carne Seca brasileiro, 1829
(Engenho de Carne-Seca brasileiro)
A obra foi reproduzida no álbum de Debret Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, publicado por Fournier Dubet Jeune, em Paris, 1834

457. Jean Baptiste Debret

Boutique de Barbier (Loja de Barbear), Rio de Janeiro, 1821

AQUARELA SOBRE PAPEL, 18 x 24 x 4 CM
MUSEUS CASTRO MAYERBFC, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra foi reproduzida no álbum de Debret Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, publicado por Firmin Didot frères, em Paris, 1834



458. Jean Baptiste Debret

Loja de Rapé, Rio de Janeiro, 1823

AQUARELA SOBRE PAPEL, 18 x 24 x 4 CM
MUSEUS CASTRO MAYERBFC, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra foi reproduzida no álbum de Debret Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, publicado por Firmin Didot frères, em Paris, 1834



459. Jean Baptiste Debret

Intérieur d'une Habitation de Ciganes (Interior de uma Casa de Ciganos), Rio de Janeiro, 1823

AQUARELA SOBRE PAPEL, 17 x 8 x 23 CM
MUSEUS CASTRO MAYERBFC, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra foi reproduzida no álbum de Debret Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, publicado por Firmin Didot frères, em Paris, 1834



É preciso situar historicamente outras duas obras para que se possa fazer justiça à singular poética de Joaquim Cândido Guillobel, que aparece em 1814, e admitir o resultado encontrado por Henry Chamberlain no *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, publicado em Londres, em 1822.

A aproximação entre Guillobel, Chamberlain e Debret sugere que um certo lirismo português encontrou-se com um humor inglês e com a tradição histórica do neoclassicismo francês.

Joaquim Cândido Guillobel é autor de graciosos desenhos de tipos populares do Rio de Janeiro, em sua grande maioria dedicados aos negros ambulantes com seu modo peculiar de levar à cabeça grandes cestos de frutas e verduras, bandejas de quitutes, engradados de aves, cerâmicas e louças, barris de água. Muitos são vendedores e carregadores, portando damas em liteiras e toda sorte de fardo. O jogo com as figurinhas baseia-se numa mesma representação humana que se reveste do chapéu enfeitado, do traje de passeio ou do casquete engalanado de soldado. Esses bonecos desleigantes são graciosos por estar delineados em miniatura, impressos em pequenos livros coloridos a mão, que resultam da observação da vida em sociedade, sem nenhuma preocupação com a visão do natural. A atitude de brincar com as figuras, totalmente desprovida de sentido dramático, é afetiva e reconciliadora. De acordo com a tradição portuguesa do século XVIII, as figurinhas isoladas comandam o desenho. A disposição dos bonecos, um ao lado do outro, é o recurso predominante desse grande desfile, no qual a posição das figuras de frente, de lado, de perfil concorre para criar sugestões de profundidade. As figuras soltas no papel estão pousadas sobre um plano de terra, que lembra a base dos soldadinhos de chumbo. O artista vê com alegria os negros, com seus modos peculiares e seus trajes pobres, mas os vê como homens livres, inseridos nos serviços urbanos, naquela economia

de base escravista. Estão introduzidos também em retratos da vida doméstica das famílias fluminenses, como depois se verá em Debret.

As miniaturas de Guillobel abrangem, ainda que de modo mais pontual, sertanejos, padres e um rol de personagens, todos com grandes olhos arregalados e roupas desalinhadas, coloridos a mão cada vez de uma cor, nessa proposta lúdica.

O tenente Chamberlain, artista amador de formação militar, vem ao Brasil acompanhando seu pai, que aqui cuidava dos negócios da Inglaterra. Permanece no país de 1818 a 1820, viajando e registrando vistas do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Seu álbum de litografias coloridas a mão compreende essas paisagens do natural, entre elas, cinco vistas panorâmicas, mas o grande interesse que desperta recai sobre a documentação dos costumes da população da cidade do Rio de Janeiro. Para a preparação dos aspectos pitorescos da vida urbana, marcada pela presença do negro, Chamberlain empresta soluções encontradas por Guillobel. O fato lhe rende justas acusações de Alberto Rangel, uma vez que não se trata de vistas do natural como anuncia a publicação (Rangel, 1942). Reconhecida a pioneira contribuição de Guillobel, não se pode omitir que o critério de apreciação dos artistas do século XIX não está restrito à originalidade. Do contrário, haveria de ser também reconsiderada a contribuição do artista francês Jean Baptiste Debret, cuja obra é inegavelmente tributária de Guillobel. Há no entanto, em Chamberlain, um senso de humor afinado nas tradições inglesas da época de Hogarth, que aproxima o artista inglês e o francês e distancia os dois do lirismo português.

Não há portanto por que pensar que o processo cultural que gera as imagens do Brasil possa supor alguma uniformidade. O grande número de álbuns pitorescos responde às diversas tradições, quando não as mistura. Apresenta diferentes ênfases nos costumes, na cidade-jardim, na visão da natureza tropical ou na vista urbana.





460 a 466. Joaquim Cândido Guillobel

Figuras Populares do Rio de Janeiro

LAVIS OU AGUADA, E AQUARELA SOBRE PAPEL, 19,2 X 12 CM.
COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Pequeno volume encadernado com 48 desenhos originais do autor



467. Joaquim Cândido Guillobel

Figura Popular do Rio de Janeiro

LAVIN DO AGUADA, 1. Aquarela sobre papel, 19,2 x 12 cm

COLEÇÃO PAULO FONTAINE GUYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL



468. Jean Baptiste Debret

Nègre Marchand de Fleurs (Negro Vendedor de Flores)

Aquarela sobre papel, 19,8 x 9,74 cm

MUSEUS CASTRO MAYA/IBFC, RIO DE JANEIRO, BRASIL



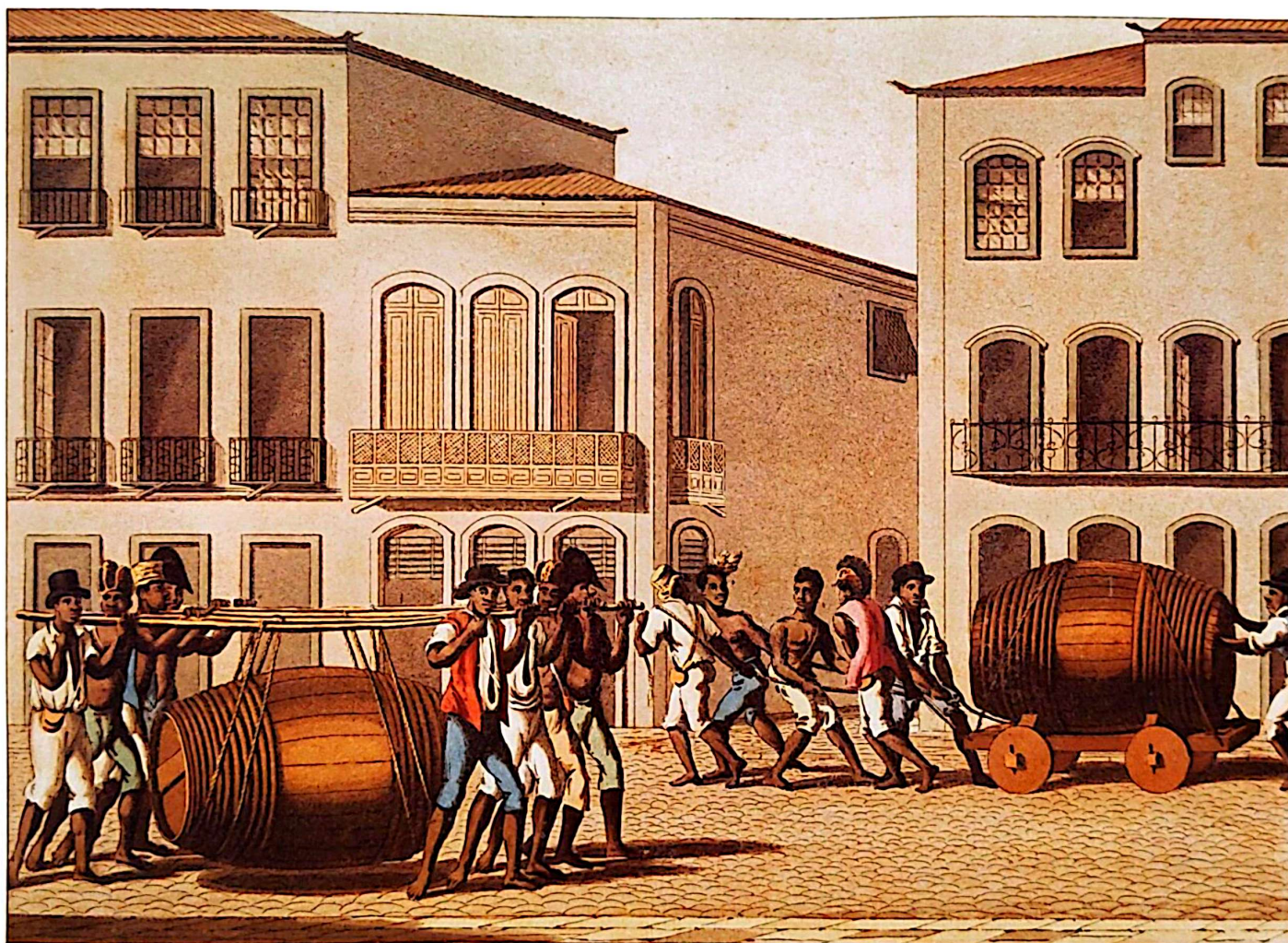
469. Jean Baptiste Debret

Masque de Fer Blanc que l'On Fait Porter aux Nègres qui Ont la Passion de Manger de la Terre. (Máscara de Metal que Se Usa nos Negros que Têm o Hábito de Comer Terra)

Aquarela sobre papel, 18,6 x 10,4 cm

MUSEUS CASTRO MAYA/IBFC, RIO DE JANEIRO, BRASIL





470. John Clarke (sculpt.) e Henry Chamberlain (del.)

Pretos de Ganho

ÁGUA-TINTA COLORIDA SOBRE PAPEL, 19,9 X 27,9 CM

HENRY CHAMBERLAIN VIEWS AND COSTUMES OF THE CITY AND
NEIGHBOURHOOD OF RIO DE JANEIRO, BRASIL. LONDRES, THOMAS
MCLEAN, 1822

MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL



471. H. Alken (sculpt.) e Henry Chamberlain (del.)

Largo da Glória

ÁGUA-TINTA COLORIDA SOBRE PAPEL 19,9 X 27,6 CM

HENRY CHAMBERLAIN, VIEWS AND COSTUMES, LONDRES, THOMAS

MCLEAN, 1822

MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL



472. H. Alken (sculpt.) e Henry Chamberlain (del.)
The Slave Market (O Mercado de Escravos)

ÁGUA-TINTA COLORIDA SOBRE PAPEL, 19,8 X 28,2 CM

HENRY CHAMBERLAIN, VIEWS AND COSTUMES, LONDRES, THOMAS

MCLEAN, 1822

MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL



473. John Clarke (sculpt.) e Henry Chamberlain (del.)
A Market Stall (Uma Banca do Mercado)

ÁGUA-TINTA COLORIDA SOBRE PAPEL, 19,9 X 28,1 CM

HENRY CHAMBERLAIN, VIEWS AND COSTUMES, LONDRES, THOMAS

MCLEAN, 1822

MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL



A Visão Exótica



Quem folheia o *sketchbook* produzido por William Smyth encontra a seguinte inscrição na página frontal: "Mas quem pode pintar como a natureza. Pode a imaginação cercada de sua alegre criação vangloriar-se de ter um brilho como o seu?" ("But who can paint like nature. Can the imagination amid all its gay creation boast of hues like hers?") É significativo que Smyth declare que a beleza natural é o parâmetro da arte, quando os seus desenhos revelam que ele atribui à natureza o que é privilégio da arte.

Destacamos duas aquarelas do artista em que se observa o Largo do Paço do Rio de Janeiro. Na primeira visão, a partir do ancoradouro, predomina o chafariz de Mestre Valentim, à direita, indicando o ponto de desembarque por onde se chega à cidade, mas a vista do observador, que segue a massa de edifícios ao se estender ao longo do mar, logo depara com a frontalidade da fachada do Paço Imperial, lugar para onde convergem as linhas de fuga. Na segunda vista, o chafariz tem atrás a Ponta do Calabouço, à esquerda, e o Morro do Castelo à direita. É notável o domínio da aquarela, e parece evidente que Smyth deseja tirar proveito da animação plástica que obtém com o traçado irregular e com o colorido do primeiro plano, onde estão em um caso as embarcações e em outro os tipos populares que se encontram no Mercado do Peixe. As figuras são plásticas, e o colorido estimulante convém ao quadro, ou melhor, ao embelezamento da vista. Olha-se a realidade como se fosse representação.

Os atrativos da pintura, transpostos para as figuras, definem uma visão estetizante, com a qual o século XIX olha a paisagem natural e observa o homem. Esse é o sentido da *visão* exótica e superficial do estrangeiro, que por sua vez constitui temas exóticos.

Se esse modo de olhar a realidade, de um ponto de vista estético e desinteressado, foi frequente

entre ingleses, não foi exclusividade deles. Como se poderá constatar, marca a obra de Hildebrandt e de Biard.

William Smyth era artista amador, acostumado desde cedo às viagens, tendo-se tornado tenente da Marinha britânica. Além do *sketchbook* (IL. 474 e 475) produzido entre 1832 e 1834, que inclui doze aquarelas sobre o Brasil, Smyth esboça desenhos enquanto percorre a região amazônica, nos anos de 1834 e 1835, que deram origem às ilustrações de seu livro sobre a navegação do Amazonas, em co-autoria com M.F. Lowe, que também era tenente da Marinha britânica (Mello Jr., 1988; Geyer, 1987; Smyth e Lowe, 1836, p. 243; Mello Jr., Berger e Mathias, 1990).

Por outro lado, a sensibilidade romântica é profundamente tocada pelo tema da escravidão, sem ter como embelezar tal assunto. Emeric Essex Vidal (IL. 476) externa apreensão com a chegada de um barco carregado de escravos ao Rio de Janeiro, através de uma cuidadosa imagem de uma embarcação adernada. Por essa época, o tráfico de escravos já havia sido proibido, e estava no ar o naufrágio dos negros, que foi tema do maior dos aquarelistas e paisagistas românticos ingleses, Turner.

Augustus Earle também se dedica à pintura de cenas da escravidão ou correlatas. Era irmão por parte de mãe de William Smyth, tendo viajado com ele pelo Mediterrâneo, entre 1815 e 1817. Já estivera na Austrália, Nova Zelândia e Índia, quando vem pela terceira vez ao Brasil. Earle aporta no Rio de Janeiro como desenhista da expedição de circunavegação do *Beagle*, da qual fazia parte Charles Darwin. Descendente de família de pintores, formou-se na Royal Academy, de Londres, em 1807. Reproduções de vistas do Rio de Janeiro e Salvador de autoria de Earle ilustram o primeiro volume do *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships "Adventure" and "Beagle"*, de Robert Fitzroy, capitão do navio.





(Rio de Janeiro)

474. William Smyth

Sketch Taken from the Market Place, Rio de Janeiro, 1832
(Desenho Tomado do Mercado)

WILLIAM SMYTH (1801-1870) 23,2 x 29,2 cm

COLEÇÃO PAULO ROBERTO VIEIRA, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra faz parte de um sketchbook com desenhos e aquarelas originários do autor, e foi desenhada em duas páginas, cada uma medindo 23,2 x 29,2 cm.

475. William Smyth

The Palace Square, Rio de Janeiro, Taken from a Boat Opposite Loading Place, Rio de Janeiro, 1832 (A Praça do Palácio, Vista de uma Embarcação Oposta ao Local de Carregamento)

WILLIAM SMYTH (1801-1870) 23,2 x 29,2 cm

COLEÇÃO PAULO ROBERTO VIEIRA, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra faz parte de um sketchbook com desenhos e aquarelas originários do autor, e foi desenhada em duas páginas, cada uma medindo 23,2 x 29,2 cm.



476. Emeric Essex Vidal

Slave Brig, Rio de Janeiro, 1834 (Embarcação de Escravos)

AQUARELA SOBRE PAPEL, 27,5 X 44 CM

COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL



**477. Augustus Earle**

Gate & Slave Market at Pernambuco (Portão e Mercado de Escravos em Pernambuco)

ÓLEO SOBRE TELA, 45 X 68 CM

COLEÇÃO PAULO FONTAINHA GEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra foi reproduzida no livro de Maria Graham *Journal of a Voyage to Brazil and Residence There During the Years 1821, 1822 and 1823*, publicado por Longman, Hurst e Rees, em Londres, 1824

Há no British Museum, em Londres, uma aquarela de sua autoria relativa ao *Mercado Escravo no Rio de Janeiro*, datada de 1845. O tema foi reproduzido no livro de Maria Graham, de quem o artista se torna amigo e a quem cede três desenhos para que ilustre seu *Journal of a Voyage to Brazil and Residence There During the Years 1821, 1822 and 1823*. Outro artista inglês, Dennis Dighton, baseia-se em Earle para realizar *A Courtyard with Figures*, pertencente também ao British Museum. Há outra obra de Earle na Coleção Paulo Fontainha Geyer, no Rio de Janeiro: *Portão e Mercado de Escravos em Pernambuco* (il. 477), na qual o alinhamento dos prédios conduz para a porta norte do Recife, tendo à frente um agrupamento de negros que se espalha pelo pátio, estando à venda.

Pode-se notar que, além da visão pitoresca e plástica do negro que tem o europeu, uma visão humanista desenvolve-se a partir do ideário da revolução, e o tema da escravidão, documentado em publicações ilustradas, aflora na pintura do meio do século na Inglaterra e França. Um motivo

privilegiado é encontrado no comércio de escravos entre a África e a América, e a pintura de cunho abolicionista enfoca com mais frequência a venda e a fuga dos negros. Sobre esse tema, François Biard pinta um quadro de luminosidade romântica e teor mais trágico, intitulado *Fuga de Escravos* (il. 478), datado da época em que o artista vem ao Brasil, 1859. A dedicação desse artista-viajante francês ao tema da escravidão na América inclui prováveis encomendas oficiais européias, como é o caso da tela *Proclamação da Liberdade dos Negros nas Colônias*, obra celebrativa, que figura no Salão francês de 1849.

Uma peça singela da comemoração abolicionista no Brasil é a paisagem noturna de autoria de Rouède, quando o céu está riscado de luzes dos fogos de artifício: *Festa Abolicionista* (il. 479), de 1888, pertencente à Coleção Jorge Eduardo Schnoor, no Rio de Janeiro. O artista de origem francesa, radicado no país desde 1880, esteve envolvido em episódios abolicionistas, pintando obras para angariar recursos para a causa.



478. François Auguste Biard
Fuga de Escravos, 1856

Óleo sobre madeira, 21 x 31 cm
[Coleção: Serviço Postal, Rio de Janeiro, Brasil]



479. Emile Rouède
Festa Abolicionista, 1888

Óleo sobre tela, 28 x 41 cm
[Coleção: Jorge Eduardo Semudis, Rio de Janeiro, Brasil]



Miragem

Nas cenas urbanas do Rio de Janeiro está demonstrado o domínio dos vedutistas com relação à implantação da perspectiva gerada por meio da arquitetura, com as fugas forçadas dentro do espaço do quadro, que se encontram ao rés-do-chão. O ponto de vista baixo do observador que participa da cena observada, estando em relação contínua com ela, não impede a construção da profundidade do quadro, e o olhar é absorvido por alguma via estreita da cidade de edifícios alinhados. Eduard Hildebrandt parece ter o poder de torná-los elásticos e fazer com que se orientem pelas diagonais, de modo que, postos transversalmente, auxiliem essa sugestão de profundidade no interior e dentro da cidade. Ainda assim, joga sempre com as fachadas laterais dos edifícios em plano frontal ao observador e, como se verá adiante, servindo de anteparo para algum efeito de luz refletida.

Na teia das aquarelas de Hildebrandt, os pontos de atenção promovidos pelas fugas desviam a atenção do olhar de cima dos habitantes, que se acumulam como uma massa orgânica pelos espaços abertos da cidade. Sobre a cidade e os habitantes, passeia livremente a luz, recortando e repintando aleatoriamente o espaço da cidade pelo contraste do ensolarado e das sombras, como se se quisesse introduzir no quadro outra ordem de outro desenho.

São paredes, torres de igrejas que fulguram e resplandecem junto ao céu, enquanto os negros com balaios e jarras de água misturam-se nas sombras. A luz refletida, que acende algum ponto do quadro, é recurso de mesma natureza da sombra projetada em direção ao chão. Hildebrandt parece tirar proveito de um foco luminoso baixo, que encomprida as sombras e atinge as verticais. Introduz, no campo de visão dos objetos, sombras de edifícios não representados. Pinta com a natureza. E procura um certo mistério, pois gosta da dramaticidade e teatralidade que as sombras conferem à vida.

O segredo da luz é o foco de irradiação que não está dentro do quadro. A luz refletida nunca se situa no centro temático, por isso é essencialmente plástica. Tal como a sombra projetada, a luz projetada é um elemento de desvio, de desconcentração, de perturbação no espaço, que por seu intermédio se torna cênico. Mesmo assim, clarões de luz, na atmosfera sombria do céu, introduzem um foco luminoso em cena.

Na aquarela do *A Carioca* (il. 481), a fuga do chafariz e do edifício do Hospital da Ordem Terceira da Penitência cria uma sugestão espacial em proveito da visão da porta frontal no centro, enquanto a luz destaca a Igreja e o Convento de Santo Antonio. Na *Rua do Mercado* (il. 482), as fugas levam ao fundo da rua estreita, enquanto a luz prestigia as torres da Igreja dos Mercadores da Lapa e da Igreja de Santa Cruz dos Militares. Na *Praça do Rio de Janeiro* (il. 483), a fachada da Igreja de Santa Rita se impõe pela frontalidade, pela luz, estando entre as duas fugas, e entre o chafariz e o grupo da procissão do Divino, que entra no largo precedido por um sacerdote carregando a bandeira, acompanhado dos músicos. Os negros, vistos em contraluz, tornam-se silhuetas. As três aquarelas pertencem ao Staatliche Muscen, de Berlim, e são datadas da primeira viagem realizada por Hildebrandt ao Brasil. Como já foi dito, Hildebrandt conta com a simpatia de Humboldt e parece não ter descuidado das lições do autor de *Kosmos*, dedicando especial atenção à passagem abrupta da luz do sol para a sombra.

Hildebrandt era um pintor de recursos. Em *São Paulo* (il. 480), a cidade é avistada ao longe, como uma miragem. A região média do quadro é cortada por uma luminosidade ofuscante que desdobra e duplica o perfil da paisagem. O perfil da cidade surge entre a terra e o céu, e as torres das igrejas assumem o valor dos símbolos da religiosidade na sua poética. Afinal, a presença das igrejas góticas na paisagem européia havia-se



tornado uma representação por excelência do ideal religioso. Nota-se enfim o realismo da matéria que configura o caminho para a cidade, que aparece como um fenômeno que tem a fugacidade da luz.

São exatamente valores tão realistas para o artista como a *matéria* dos pigmentos pincelados sobre o papel e a *luminosidade* indispensável para a construção da cor que fazem de Hildebrandt o pintor de um mundo fantástico e irreal. Chega ao essencial como aquarelista, fazendo em certos casos o uso concomitante do óleo. Encontra a

origem da pintura. Suas melhores obras do período brasileiro não negam a visão de viajante que contempla a paisagem como miragem, rebatendo frequentemente imagens umas nas outras. Não nega também sua filiação à vertente científica que se encontra na base de certas posturas românticas. As três aquarelas *Lagoa Rodrigo de Freitas*, *Quitite* (il. 484), em Jacarepaguá, e *Morros Altos Brasileiros — Gávea* (il. 485), na Gávea, revelam sua empatia com respeito aos aspectos da formação do mundo e origem da terra, sob o impacto da geologia, do

480. Eduard Hildebrandt

Sao Paulo (São Paulo), 1844

ÓLEO E AQUARELA SOBRE PAPEL, 24,2 X 34,3 CM
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, ALEMANHA



481. Eduard Hildebrandt
Barragem do Rio de Janeiro (A Barragem), 1864 (Chafariz no Rio de Janeiro)
Óleo sobre tela, 100 x 150 cm
Estadisches Museum zu Berlin, Alemanha

mesmo modo que a arqueologia buscava as origens do homem (Manthorne, 1989).

Ao observar a *Lagoa Rodrigo de Freitas* pintada por Hildebrandt, não se pode deixar de lembrar das pinturas que Edwin Church realiza do grande vulcão dos Andes, o Cotopaxi, anos depois, em 1862. Cabe mencionar ainda que desse grupo de americanos devotos de Humboldt, que percorrem a América Latina, George Catlin também examina a forma das montanhas do Brasil e deixa dois óleos sobre rochas

brasileiras, atualmente na National Gallery of Art, em Washington: *Rhododendron Mountain* e *Beetle Crevice*, ambos datados entre 1852 e 1857 (Manthorne, 1989, p. 24 e 86)



482. Eduard Hildebrandt
Strasse in Market Rio de Janeiro (Rua no Mercado no Rio de Janeiro)
Óleo sobre tela, 100 x 150 cm
Estadisches Museum zu Berlin, Alemanha



483. Eduard Hildebrandt. In desenho ao lado:
 Platz in Rio de Janeiro (Largo, Chafariz e Igreja de Sta. Rita).
 1844 (Praça no Rio de Janeiro).
 Aquarela sobre papel. 21,7 x 38,4 cm.
 Staatliche Museen zu Berlin, Alemanha.





484. Eduard Hildebrandt
Lagoa Rodrigo de Freitas, 1844
Aquarela sobre papel, 29,1 x 39,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Alemanha



485. Eduard Hildebrandt
Brasilian. Hochgebirge (La Gaiola), Rio de Janeiro, 1844
(Montes Altos Brasileira - Gaiola)
Aquarela sobre papel, 24,1 x 34,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Alemanha



486. Eduard Hildebrandt
Kunststeinlandschaft (Paisagem Costeira), 1844
Aquarela, 24,5 x 34,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Alemanha



O Indianismo de Biard

François Auguste Biard é um artista de perfil eclético, com uma sólida experiência quando chega ao Brasil, em 1858, aqui permanecendo até fins de 1859. Havia estudado na Academia de Belas Artes de Lyon, tendo sido premiado pela participação no Salão de Paris de 1824 e no de 1827. Como professor de desenho da Marinha, havia viajado pela Espanha, Grécia, Síria e Egito. Era também personalidade apreciada na corte de Louis-Philippe, o que representava chances de fazer pinturas de encomenda.

Bem acolhido no Rio de Janeiro, Biard pinta retratos de dom Pedro e da família D'Orleans, mas troca as oportunidades oferecidas pela Academia para viajar ao interior do país, indo pelo Espírito Santo em direção ao norte, explorando as margens do Rio Negro e do Madeira, partindo de Belém, de volta para a França. Em *Tour de Monde*, em 1861, há uma relação de uma viagem ao Brasil, com numerosos desenhos. O livro de memórias *Deux Années au Brésil* aparece na França em 1862, em tom irônico e ilustrado com caricaturas de Riou, para o desagrado do imperador e dos brasileiros.

O *Catalogue de Tableaux et Études Peintes d'Après Nature par M. Biard* datado de 1865, indica que o colecionista possui um pequeno museu antropológico, onde vende vistas da América, Lapônia, Oriente, Espanha, Suíça e França, ao lado de setas de índios e algemas de escravos, em meio a outras curiosidades estrangeiras, como armas, instrumentos musicais, vasos e móveis. O catálogo revela entre as pinturas de tema etnológico: *Navio Negreiro*; *Naufração entre Selvagens da Oceania*; *Floresta Virgem da Província do Espírito Santo*; *Cerimônia de São Benedito entre os Caboclos Civilizados*; *Naturalista na Floresta Virgem*; *Fabricação do Curare na Floresta Amazônica*. Ao todo, mais de sessenta títulos de pintura indígena, referentes às várias tribos brasileiras (Paris, 1865).

O indianismo de Biard é resultante da convergência de características dessa personalidade multifacetada, que reúne o perfil de explorador naturalista à imaginação fantasiosa do artista romântico. É um observador da flora tropical, no ciclo que renova o interesse pela América, em meados do século XIX, a partir das concepções de Humboldt, contando com a iniciativa de artistas americanos, tendo Edwin Church como expoente, Burckhardt e Martin Heade como viajantes que vieram ao Brasil. Biard conjuga a prática de retratista com a observação naturalista, demonstrando certo talento na pintura fisionômica dos índios. Por outro lado, as cenas no interior da floresta não são comandadas pela intenção documental, mas motivadas pelo mistério que o homem cansado da cultura européia encontra nas culturas alienígenas e carrega de imaginação fantástica.

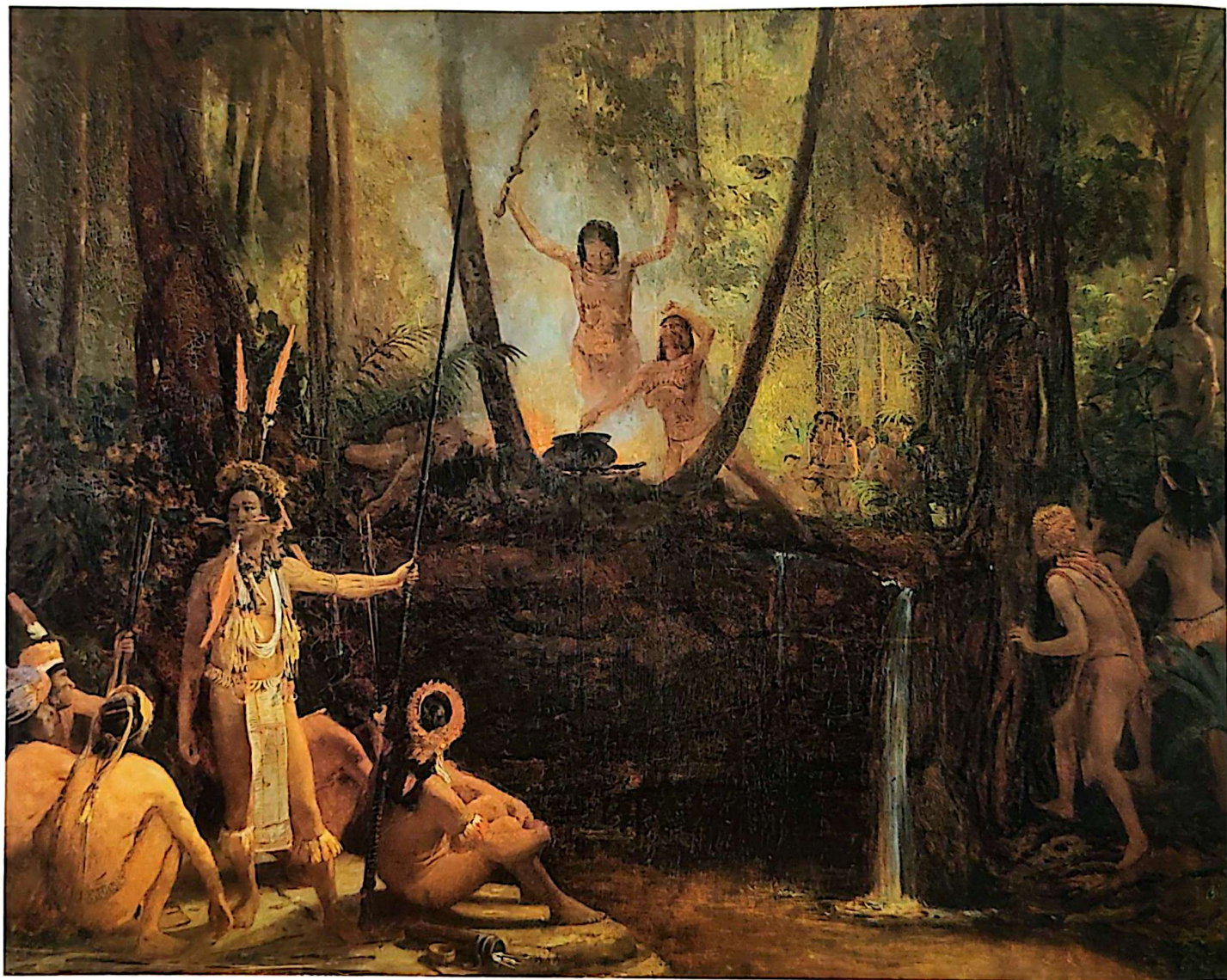
O sentido mágico das cenas tropicais beneficia-se do contraste entre luz e sombra. O interesse central da pintura *Índios do Amazonas Adorando o Deus Sol. Prece na Floresta* (il. 487), que pertence à família Kugel, em Paris, está na luz que penetra pela diagonal do quadro, banha os nativos em adoração, iluminando-os, literalmente, tirando-os das sombras da mata e salpicando a vegetação, dando a eles um encanto.

Na *Fabricação de Curare na Floresta Amazônica* (il. 488), obra pertencente ao Museu do Novo Mundo, em La Rochelle, não há o mesmo empenho naturalista com relação à representação da floresta que se vê no quadro anterior. As figuras indígenas ocupam com efeito dois planos. No primeiro, mais baixo, os índios mostram-se melhor definidos, como observadores do ritual de preparo do veneno, *voyeurs* como o espectador do próprio quadro, são mediadores. No segundo plano, mais elevado e mais indefinido, os índios praticam o ritual de preparo do veneno, envoltos em luzes mágicas.



487. François Auguste Biard
Les Indiens de l'Amazonie Adorant le Dieu Soleil
(Os Índios da Amazônia Adorando o Deus Sol)
Óleo sobre tela, 90,2 x 116,8 cm
Coleção Kugel, Paris, França

Há, sem dúvida, alguma herança da empostação sublime que marca as pinturas de Biard da paisagem glacial do Ártico. Mas o elemento significativo da natureza no Brasil, que incide sobre o eixo narrativo da pintura e difunde sentido simbólico, é a riqueza original da vegetação tropical, a fonte de luz — o sol — e a fonte de água.



488. François Auguste Biard

La Fabrication du Curare Dans la Forêt Amazonienne

(A Fabricação do Curare na Floresta Amazônica)

OLEO SOBRE TELA. 77 X 100 CM

MUSÉE DU NOUVEAU MONDE, LA ROCHELLE, FRANCE

Caberia ainda uma palavra sobre a voga do orientalismo e o interesse pelos países exóticos e tropicais, acolhidos por várias modalidades de pintura, no século XIX. O melhor exemplo que se pode citar é o *Padre Taxidermista* (il. 489), de François Brunery. O notório pintor, atuante na França, introduz o tema da natureza tropical na pintura de interiores. Trata-se de um gabinete, em que se vêem aves brasileiras sendo empalhadas por um religioso.



489. François Brunery
The Ecclesiastic Taxidermist (O Padre Taxidermista)
ÓLEO SOBRE TELA, 73,5 X 62,5 CM
COLEÇÃO PARTICULAR, RIO DE JANEIRO, BRASIL



A Pintura da Paisagem



A pintura segue o impulso romântico da paisagem e proporciona o encontro da imaginação com a realidade.

A pintura conta com suas próprias tradições e também se beneficia da experiência acumulada pelos desenhistas de paisagem, na primeira metade do século XIX. Por seu turno, o desenho alia-se à gravura e acompanha a literatura, particularmente tocada por um modo jornalístico, indissociável dos álbuns pitorescos de índole mais realista, e dos álbuns de vistas pitorescas ou paisagísticas do Brasil. Não sem dificuldades, os pintores tentam superar as fórmulas e receitas que amarram o desenho. No século XIX, o desenho é considerado ainda o esboço preliminar para a pintura, dividindo também o seu império com a aquarela, pela qual irrompe uma sensação direta do mundo, conduzida ao papel através da impressão visual da cor. As vistas do natural, das quais derivam pinturas de paisagens, dizem frequentemente respeito aos esboços ou planos desenhados, que irão depois receber a cor, não à experiência direta da impressão luminosa e colorida, que toca diretamente o artista e o sentimento. Nas sábias palavras de Bachelard, “prever é o oposto de sentir” (Bachelard, 1990).

Os estímulos promovidos pela paisagem brasileira evocam duas grandes tradições da pintura. No primeiro caso, instigam a imaginação arcádica e poética, idealizadora de um mundo harmonioso e paradisíaco. Não sendo encontrado, o sentimento de perda da harmonia vivido na experiência européia também se expressa pelo resgate de um mundo ideal na América. Tal reação é notada principalmente nos artistas de origem francesa. Entre eles, os representantes do emergente gosto neoclássico francês do século XIX estão iniciados nos novos cânones da paisagem heróica, que substitui os eternos árcades habitantes da natureza pelos grandes homens que definem a paisagem histórica.

Não falta entre franceses quem, como Debret, desfrutando visão crítica sobre certos aspectos da sociedade brasileira, possa destronar a pintura histórica e promover uma ruptura com seus cânones.

A outra abordagem da paisagem no Brasil do século XIX pressupõe o despojamento de um conceito ideal, ao qual a pintura da paisagem esteve atrelada desde o Renascimento: o abandono de figurações e sentidos simbólicos que pudessem habitá-la, em nome da apreensão de uma “naturalidade”. A partir da segunda metade do século XVIII, o “natural” aparece como uma qualidade que o sujeito confere ao “objeto” representado, ou seja, pertence à esfera da “representação”. Em nome dessa “naturalidade” (com todas as implicações morais, físicas que o termo possa comportar), certos artistas evitam os procedimentos associativos diante do mundo e passam a dar primazia à *aparência paisagística*, que em última análise remete ao fenômeno da *visão* da paisagem. Embora não se encontre entre esses artistas no Brasil nenhum a quem se possa chamar de herdeiro da tradição especulativa, não se pode deixar de mencionar que as indagações em torno do olhar e da luz iriam conduzir às *descobertas* dos impressionistas franceses, nesse século. Entende-se por tradição especulativa os estudos da representação realizados por Leonardo, Rembrandt, ou mesmo Constable, no século XIX, em nome da verdade científica, não cabendo nos limites desse estudo mencionar as especulações cezaneanas.

Nicolas Antoine Taunay já é um artista experiente e de merecido reconhecimento ao chegar ao Rio de Janeiro com a Missão Artística Francesa, tendo aqui permanecido até 1821. Possui sólida formação artística, como filho de um artífice da Manufatura de Sèvres, além de ter feito estudos em pintura histórica com Brenet e em pintura de batalha com François Casanova, tendo-se dedicado ao estudo direto da natureza,



490. Nicolas Antoine Taunay
Cascatinha da Tijuca

Óleo sobre tela, 51,5 x 38 cm
MUSEU HISTÓRICO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, BRASIL



na Suíça, antes de ser aluno de Jacques Louis David, na Academia Real de Pintura, de Paris. Vive três anos na cidade artística, como agregado-pensionista do rei de Roma. Expõe telas sobre assuntos militares em salões parisienses da primeira década do século, tornando-se membro do Instituto de França e sendo pintor destacado para a campanha de Napoleão na Alemanha. Sofre, no entanto, as

consequências das reviravoltas políticas da revolução e se vê constrangido a retirar-se para Montmorency, habitando a mesma casa em que residira Rousseau. Volta a Paris em 1796, mas um incidente envolvendo o filho mais velho, em 1814, assim como os acontecimentos relacionados ao novo triunfo dos Bourbon, em 1815, dão, nas palavras de Escragnolle Taunay, "tão curioso quanto inesperado rumo novo àquela

491. Nicolas Antoine Taunay

Largo da Carioca em 1816

ÓLEO SOBRE TELA: 46,5 X 57,4 CM.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Vista tomada do Morro de Santo Antônio



família infelicitada pelos reveses da sorte” (Taunay, 1983, p. 148).

Dirige-se então, em 1816, ao Brasil, integrando a Missão Artística, ao lado de Lebreton, do arquiteto Grandjean de Montigny, do pintor Debret, do gravador Simon Pradier e do compositor Segismund Neukomm, entre outros. Vem acompanhado da esposa e dos cinco filhos, Auguste Marie Charles, Thomas Marie

Hippolyte, Aimé Felix Émile, Theodore Marie e Aimé-Adrien, e mais seu irmão, o escultor Auguste Taunay. Por vários anos, a colônia artística francesa há de esperar a consolidação do projeto de criação de uma escola de artes no Rio de Janeiro, enquanto Taunay dedica-se ao desenho, à aquarela e à pintura e atende a encomendas para o Palácio Real. Havendo falecido Lebreton, Taunay não pode tolerar a

492. Nicolas Antoine Taunay

Morro de Santo Antônio em 1816, 1817-1818 c.

ÓLEO SOBRE TELA. 45 X 56,5 CM

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO, BRASIL



493. Nicolas Antoine Taunay

Praia do Botafogo em 1816

Óleo sobre tela, 31 x 46 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

nomeação de um pintor português de tão poucos recursos, Henrique José da Silva, para a condução da Academia de Artes, e volta à França, em 1821.

A obra produzida no Rio de Janeiro por esse artista amadurecido durante o Império e acostumado às grandes telas históricas na França evidencia outros procedimentos do artista de transição romântica. Não se trata da paisagem histórica, nem do jardim mitológico. *Largo da Carioca em 1816* (n. 491) e *Morro de Santa Antônio em 1816* (n. 492), o último datado entre 1817 e

1818, estão na coleção do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e possuem todas as características que fazem supor pertencerem a um conjunto panorâmico. A vista do *Largo da Carioca* tomada do alto do morro, do casario urbano para o porto, tendo à direita o corpo da guarda velha, apresenta uma peculiaridade da paisagem brasileira do século XIX, que é a presença de religiosos no primeiro plano, uma vez que as igrejas coroam os morros que se alteiam à cidade. No caso, são frades franciscanos.



494. Nicolas Antoine Taunay

Amanhecer na Floresta

Óleo sobre tela, 66 x 44 cm

Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro, Brasil

Vê-se a floresta no primeiro plano, tendo ao fundo a Baía de Guanabara

Outra peculiaridade é a presença da boiada pela rua, uma vez que esses animais frequentam grande número de obras feitas por Taunay no Brasil, por sua habilidade animalista, é certo, mas também por conta da lembrança pastoril e da rusticidade ideal da Arcádia. Na tela intitulada *Morro de Santo Antônio*, tomada do terraço do Convento de São Francisco, o pintor tem a intenção de compensar a horizontalidade da paisagem com a verticalidade facultada pelos edifícios. O domínio da geometria contribui para a clareza da tela. Dois procedimentos dividem o

quadro em uma região construída e valorizada pelo claro-escuro e em outra região luminosa do mar e do céu.

Outras obras de 1816 apontam para as horas do dia. Na crepuscular *Praia do Botafogo* (il. 493), obra pertencente à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, o claro-escuro tendente ao azulado do Corcovado e a penumbra da baía se separam da luminosidade alaranjada em que se dissolvem as montanhas da Gávea. Taunay não está interessado em representar a paisagem, mas em interpretá-la pelos efeitos de contraste



luminoso. Cabe notar que a paisagem litorânea fluminense atende com frequência às expectativas dos artistas-viajantes, havendo no mar delineado nos limites da baía uma imagem da placidez lacustre, que possibilita a serena contemplação e a associa ao sentido da poesia arcádica. Raramente relacionam-se com a tormenta do mar incontrolado.

Mas a veia arcádica de Taunay ambientou-se melhor no retiro da Floresta da Tijuca, onde habita com sua família, lembrando novamente o destino de Rousseau. Tem os bosques da Tijuca como seu jardim privado e reaviva a memória da pintura pastoral. Na visão contemplativa do nascer do dia e

do entardecer, a luz é o elemento poético que traça a ponte entre a vida e a pintura. O tempo, através das horas do dia, é motivo privilegiado em outras duas telas: *Amanhecer na Floresta* (il. 494), obra pintada por volta de 1820, que se encontra na Coleção Jean Boghici, e *Cascatinha da Tijuca* (il. 490), pertencente ao Museu Histórico da Cidade, no Rio de Janeiro. No *Amanhecer*, a contraluz cria as silhuetas e massas escuras das árvores, sem esconder a presença da planta da bananeira ao canto, ambientando o ideal pastoral arcádico na paisagem fluminense. Em vez de ninfas e sátiros, vultos de homens montados a cavalo e cachorros arrebanhando o gado aparecem como

495. Felix Émile Taunay

Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço, 1829 c

Óleo sobre tela. 76 x 117 cm

ACERVO DO MUSEU IMPERIAL/IBPC, PETROPOLIS, BRASIL

figuras fabulares. A contemplação frontal da luz pode cegar. Nem sempre o *sentir* se prende à natureza observada, podendo convocar a imaginação para transformar os dados percebidos. Nessa época, a natureza já não tem mais uma forma imutável, como aponta Argan. A tônica já não está em imitá-la, mas na relação que o homem estabelece com ela (1970, p. 9).

É preciso guardar as devidas reservas com respeito à noção de natureza, pois, nas claras palavras de Argan, "o pensamento iluminista não entende a natureza como uma *forma* dada e imutável, que se pode somente imitar ou representar: a natureza que os homens percebem com os sentidos, interpretam com o intelecto, mudam com o agir (...) já é uma representação mental, que tem na mente todos os seus possíveis desenvolvimentos" (1970, p. 9).

A *Cascatinha da Tijuca* tem significado especial, sendo um quadro diretamente concebido pela pintura. Revela o próprio artista, com paleta e tela diante do natural, em meio à floresta, onde reside, tendo atrás a pequena queda-d'água que dá nome ao quadro. Uma visão encantada da natureza. A fonte de água no centro do quadro difunde-se como fonte luminosa, espalha a luz da manhã e se mescla à bruma da mata tropical. Participa da claridade do dia e gera uma atmosfera multicolorida. Não é simples coincidência que a fonte de água e a fonte de luz encontrem-se, ao nascer do dia, na atmosfera poética criada pela pintura de Taunay. A paisagem romântica nasce desse processo associativo, pelo qual os estímulos da natureza são transformados simbolicamente em imagens da origem da vida.

Felix Émile Taunay vem ainda jovem ao Brasil, acompanhando o pai, por quem é orientado nas artes. Após o regresso do pai, Nicolas, à França, permanece no país tendo atuação relevante no círculo oficial, como mestre de pintura francês do futuro monarca dom Pedro II e, notadamente, através da Escola Real de Belas Artes, onde se

torna professor de pintura histórica em substituição ao pai. Participa da construção de monumentos urbanos e promove exposições públicas e prêmios de viagem ao exterior, na qualidade de diretor da Academia. Já foi feita anteriormente referência ao *Panorama do Rio de Janeiro* de sua autoria, pintado por Ronmy. A obra *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço* (il. 495) participa da Exposição Geral de Belas Artes em 1829, pertencendo hoje ao Museu Imperial, de Petrópolis. Felix Émile mostra-se pouco interessado na descrição da paisagem do porto e desidentifica a cena na região escura em que as figuras se misturam, em proveito de sensações mais profundas e indefinidas que ainda não têm forma. Busca as sugestões indiretas da luz.

Deve-se ter em conta que as sombras, a penumbra e a noite são âmbitos propícios à emergência de fantasmas, à captação de impulsos e à flutuação de pensamentos que não estão prontos, o que reserva à atitude romântica relevante papel na arte moderna. Importante ainda assinalar a superação das *formas* que se unem em *ambientes*, como já chamou a atenção Argan (1984). Ainda assim, Taunay reverbera um tema clássico: a visão do porto, imagem dos limites da paisagem que definem a terra e o mar.

O litoral fluminense foi freqüentemente identificado pelos artistas como *paisagem delimitada*, devido ao recorte da baía, que, observada de diferentes pontos de vista, sempre reserva um perfil montanhoso no horizonte. Em duas obras o olhar de Felix Émile Taunay dirige-se das ilhas para o continente: na *Baía de Guanabara Vista da Ilha das Cobras* (il. 496) e no *Concerto de um Barco. Ilha de Villegagnon — Baía de Guanabara* (il. 497), ambas datadas aproximadamente de 1828, pertencentes à Coleção Noemia e Luiz Buarque de Hollanda. O contraste entre o primeiro plano do observador, sombrio e desespacializado, e a luminosidade e

limpidez cristalina que conduz pelos detalhes ao longe acusa o partido dos bastidores da velha tradição holandesa.

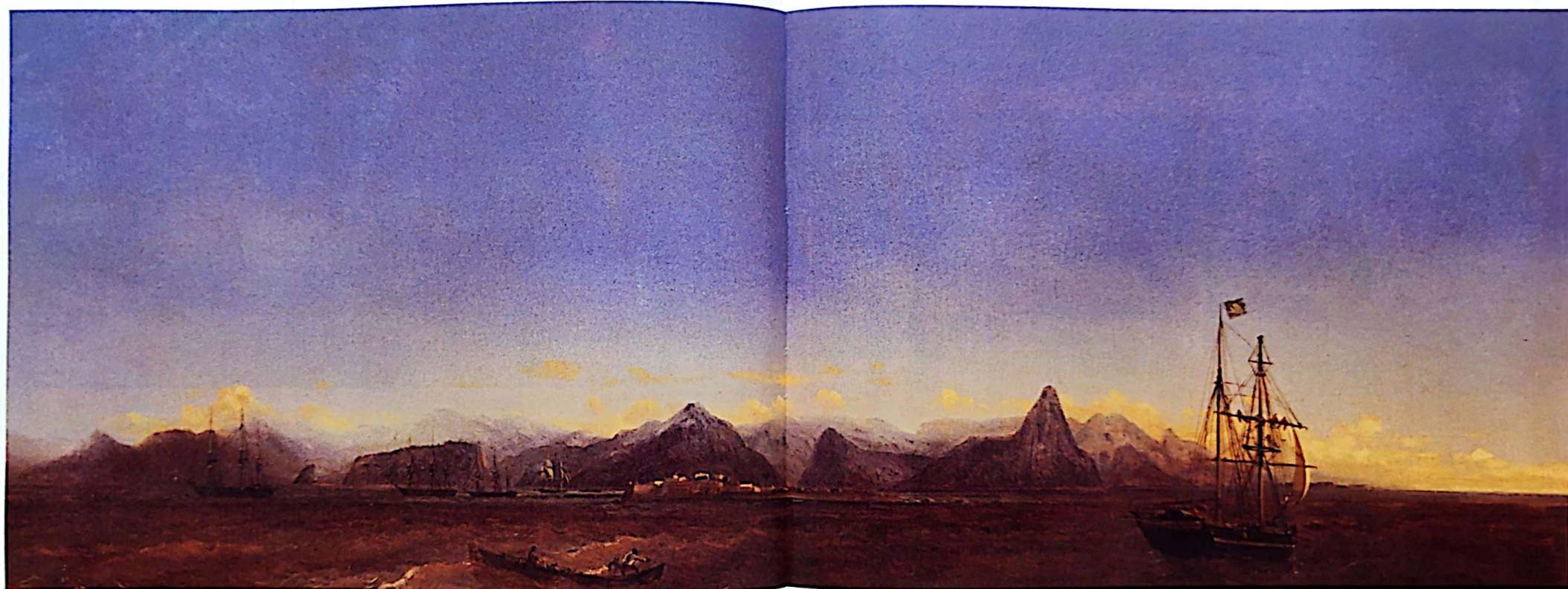
A contemplação do amanhecer e do entardecer permite colocar a luz como instância central da pintura. Procede de uma tradição *poética* que, considerada segundo o modelo de Claude Lorrain, não descarta necessariamente a pintura do natural, quando retrata as longínquas montanhas. Seria, portanto, da maior conveniência que estudos mais minuciosos de obras dos artistas que acorrem ao Brasil depois da Missão Artística Francesa, não somente franceses, pudessem aprofundar o entendimento da *unidade luminosa* da pintura, que percorre os quadros tanto dos franceses Dürand-Bragger (il. 498) e Monvoisin quanto do suíço Buvelot ou do austríaco Czerny. Só o exame comparativo de um número maior de obras permitirá afirmar com segurança se a luz é manejada idealmente como elemento capaz de atender ao desejo de *unidade* na pintura da paisagem ou se a aparência luminosa passa a ser o motivo por excelência que conduz à pintura de paisagem. E por que não as duas constatações?



496. Felix Émile Taunay *(leitura na página anterior)*
Baía de Guanabara Vista da Ilha das Cobras, 1828 c.
Óleo sobre tela, 88 x 134 cm
Coleção Nômia e Luiz Ruarque de Hollanda, Rio de Janeiro, Brasil



497. Felix Émile Taunay
Concerto de um Barco. Ilha de Villegagnon — Baía da Guanabara,
1828 c.
Óleo sobre tela, 88 x 134 cm
Coleção Nômia e Luiz Ruarque de Hollanda, Rio de Janeiro, Brasil



498. Jean-Etienne Henri Durand Bragier

Vista da Baía do Rio de Janeiro, 1840 c.

Óleo sobre tela, 100 x 170 cm

Acervo do Museu Imperial, Petrópolis, Brasil



Atmosfera Marinha

Em certo sentido, a primeira impressão que um país desperta em um estrangeiro equivale à primeira vista ou à sensação da paisagem, sendo sempre uma impressão luminosa. A cor ambiental ou natural constitui um motivo para o pintor e se encontra freqüentemente identificada com a poética do tempo, como se depreende do crepúsculo azul-escuro-violáceo fixado por Jean Baptiste Dürand-Bragger na *Vista da Baía do Rio de Janeiro*, obra que se encontra no Museu Imperial, em Petrópolis.

Os valores atmosféricos de grande luminosidade e multicolorido, que se encontram na luz esbranquiçada da *Vista da Igreja da Glória Tomada de Santa Teresa* (il. 502), pintada por Monvoisin, por volta de 1850, pertencente à Coleção Sérgio Fadel, reaparecem na tela de Louis Czerny *Nossa Senhora da Glória do Outeiro* (il. 500). Neste caso, há a vantagem de abranger não só a visão do longe, mas também a variedade de vegetação existente no plano mais próximo, construída e valorizada pelo próprio espectro de gamas e tendências de todas as cores. Vegetação amarelada do sol, violáceos que transparecem o avermelhado sobre o azul atmosférico, esbranquiçado no céu e no mar, regiões escuras de sombra orquestram tendências da cor reflexa ou transparente. A luminosidade do quadro de Czerny tende a desmanchar a paisagem. Ela pode ser comparada com outra vista tomada do mesmo ângulo, um raro óleo do reconhecido aquarelista Thomas Ender (il. 499), feito possivelmente ao voltar para a Áustria, pertencente à Akademie der Bildenden Künste, de Viena.

Deve-se abrir aqui um parêntese, para considerar o prestígio que a iconografia da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro goza entre os artistas-viajantes. Dificilmente algum desenhista ou pintor poderia deixar de registrá-la, pois atende tanto às expectativas do espetáculo

pitoresco proporcionado pelos estímulos da paisagem irregular e surpreendente como é o melhor exemplo da ligação que se estabeleceu entre a visão panorâmica e o símbolo de religiosidade, que constitui uma das motivações da subjetividade romântica. A Igreja da Glória permitiu relacionar os símbolos culturais com efeitos aéreos.

A visão do mar concede inúmeras oportunidades para os artistas elaborarem a unidade do quadro pela predominância da luz atmosférica, prescindindo do claro-escuro da natureza, concebido por Leonardo. O espelho d'água, um efeito da luz natural sobre o mar, prestigiado nas paisagens ideais de concepção clássica, presta-se à unidade do céu e da terra. A imobilidade dos espelhos d'água, concepção mais lacustre do que marinha, combina-se com a visão cristalina de Raymond August Quinssac de Monvoisin em *A Cidade Vista do Adro da Igreja da Glória do Outeiro* (il. 503), de 1847, obra da coleção dos Museus Castro Maya. Na *Vista da Gamboa*, pintada em torno de 1840 e atribuída a Abraham Louis Buvelot, a luz dourada que domina a superfície da tela desdobrada no espelho d'água amplifica e multiplica tendências da cor. Os timbres da cor estão também presentes na *Vista da Gamboa* (il. 505), feita em 1852. A primeira tela pertence à Coleção Paulo Fontainha Geyer e a segunda ao Museu Nacional de Belas Artes, ambos no Rio de Janeiro.

Há exemplos esporádicos de uma visão orgânica da natureza, expressa em movimentos da paisagem animada por um sentido mais orgânico do conjunto, como se pode notar na vista marinha de Pieter Gottfried Bertichen ou nas camadas pastosas de tinta que fazem as ondulações do mar agitado pintado por Léon Jean Baptiste Sabatier.

Apesar das diferenças encontradas entre os pintores que afluem ao Rio de Janeiro nos anos 40, Abraham Louis Buvelot e Henri Nicolas Vinet

**499. Thomas Ender**

Ansicht von Rio de Janeiro (Vista do Rio de Janeiro), 1817

ÓLEO SOBRE TELA, 104 X 188 CM

AKADEMIE DER BILDENDEN KUNSTE, VIENNA, AUSTRIA

podem situar duas referências qualitativas para os padrões da pintura que se fazia nos meados do século XIX. Ao lado da tendência à fluidez da paisagem na unidade atmosférica, na qual a atitude romântica é capaz de associar uma carga emotiva ou o leve devaneio da luz, houve também uma tendência à solidez da paisagem.



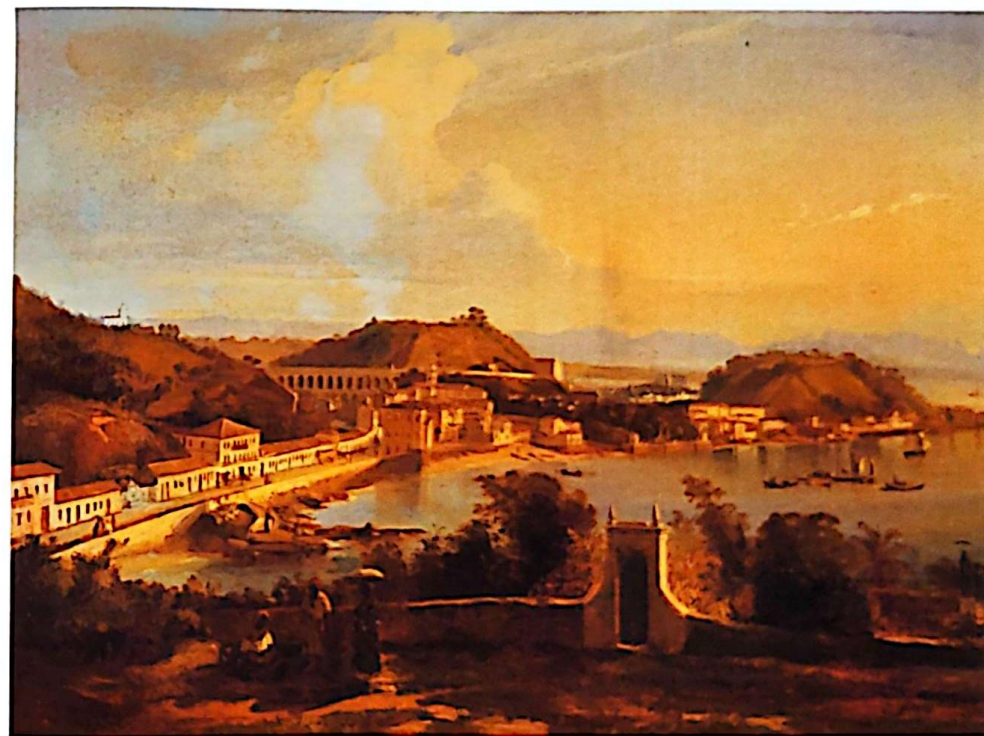
500. Carl Ludwig Caeffly
Vista Sentosa da Baía de Guanabara, 1850
Óleo sobre tela, 80 x 110 cm
Acervo do Museu de Arte de São Paulo



501. Pieter Godtfred Bertelsen
Vista da Entrada do Rio de Janeiro Tomada da Guanabara, 1864
Óleo sobre tela, 80 x 110 cm
Acervo do Museu de Arte de São Paulo



502. Raymond Auguste Quinssac de Monvoisin
 Vista da Igreja da Glória Tomada de Santa Theresa. 1850 c.
 Óleo sobre tela, 48 x 60 cm.
 Coleção Girardin, Rio de Janeiro, Brasil.



503. Raymond Auguste Quinssac de Monvoisin
 A Cidade do Rio de Janeiro Tomada do Alto da Igreja da
 Glória do Outeiro em 1847.
 Óleo sobre tela, 48 x 60 cm.
 Museu Castro Mota, Rio de Janeiro, Brasil.



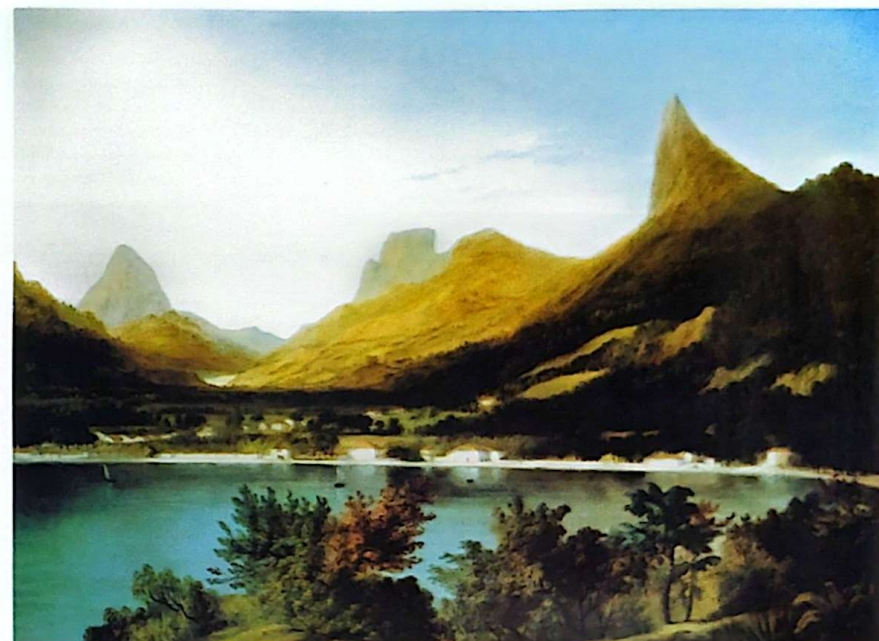
504. Abraham Louis Buvelot

Saco da Gamboa, 1840 c.

Óleo sobre tela, coleção sobre madeira, 40 x 64 cm
Coleção Paulo Fontoura Geyer, Rio de Janeiro, Brasil

505. Abraham Louis Buvelot

Vista da Gamboa, 1852

Óleo sobre madeira, 33 x 47 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

506. James L. Poole

Vista do Rio de Janeiro, com Praia de Botafogo e Corcovado

Óleo sobre tela, 70 x 51 x 13 x 5 cm
Coleção Particular, São Paulo, Brasil



A Sólida Paisagem

Em nenhum artista como em Henri Nicolas Vinet — aluno de Corot na França — a visão natural parece tão orientada pela observação do real, quando na verdade é resultante de um sentido de ordem que constrói logicamente o quadro. Vinet é autor de um desenho calculado, resolvido muito naturalmente na pintura, levando a pensar que a sensação do mundo comunicada é encontrada diretamente pelo pintor na natureza.

Ele escolhe assuntos despojados de teatralidade e sentimentalismo. É motivado por temáticas “comuns”, no sentido em que estão despojadas da nobreza que a arte empresta a certos temas e princípios compositivos. Não se estaria exagerando ao afirmar que Vinet embeleza, sem dúvida, esses motivos simples. Embora também pinte vistas a partir da observação dos mesmos trechos da paisagem que outros artistas já citados, como a *Vista da Baía de Guanabara* (il. 507), suas pinturas não promovem o espetáculo da paisagem. Os recortes da paisagem cotidiana são outros e correspondem à visão lançada de pontos de vista baixos. Como seu mestre, Vinet situa focos de interesse ao longe, modulando o espaço e construindo a profundidade através de marcos que distribui na paisagem. Supera o princípio, que se havia mostrado extremamente confortável e duradouro na pintura, de oposição entre a visão sombreada dos bastidores e o olhar atraído pela luminosidade do fundo do quadro. O observador está diretamente relacionado ao *lugar* representado e parece habitar o quadro.

O desenho calculado da paisagem faz com que cada elemento pareça perfeitamente adequado ao seu *lugar*, a paisagem assenta-se numa estrutura interior silenciosa, enquanto a sensação da paisagem decorre não só da composição como do encontro do justo *tom*. Vinet atribui importância ao *claro-escuro* da natureza e, como havia ensinado Leonardo, cada elemento do quadro configura-se por uma escala completa que vai do mais claro ao

mais escuro. A impressão de solidez causada por sua paisagem, principalmente se comparada à fluidez atmosférica dos exemplos anteriormente citados, deriva dessa construção vertical da paisagem apoiada na terra, para a qual muitos adotam a noção de *naturalismo* ou *realismo* (noção tão precária em pintura). Deriva também da vocação para o mais nítido e para a limpidez cristalina da situação com a qual depara o pintor de gosto clássico.

O artista chega ao Brasil em 1856, e a *Vista da Baía de Guanabara*, já mencionada, é pintada em 1858 — atualmente de propriedade dos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro. As características da pintura de Vinet atingem uma solução primorosa no quadro *Fazenda no Interior do Rio de Janeiro* (il. 508), que evidencia a riqueza de observação, combinada com uma ordem intelectual, e em que se pode adivinhar o céu sujeito à contínua transformação. Nas duas paisagens citadas e na *Paisagem*, pertencente à Coleção Buarque de Hollanda, Vinet usa o mesmo processo de construção em ziguezague. O artista, que prossegue apresentando trabalhos nos Salões de Paris, de 1841 a 1867, exibe nesse último ano, quando já está radicado no Brasil, uma paisagem brasileira. No Rio de Janeiro, participa das exposições Gerais da Academia Imperial de 1856 a 1876. O Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, possui a *Cascatinha da Tijuca* (il. 510) — obra de 1865, aproximadamente —, exibida no Salão de 1876. A *Entrada da Baía do Rio de Janeiro* (il. 509), pintada entre 1866 e 1868, pertence hoje ao Museu Imperial, em Petrópolis.

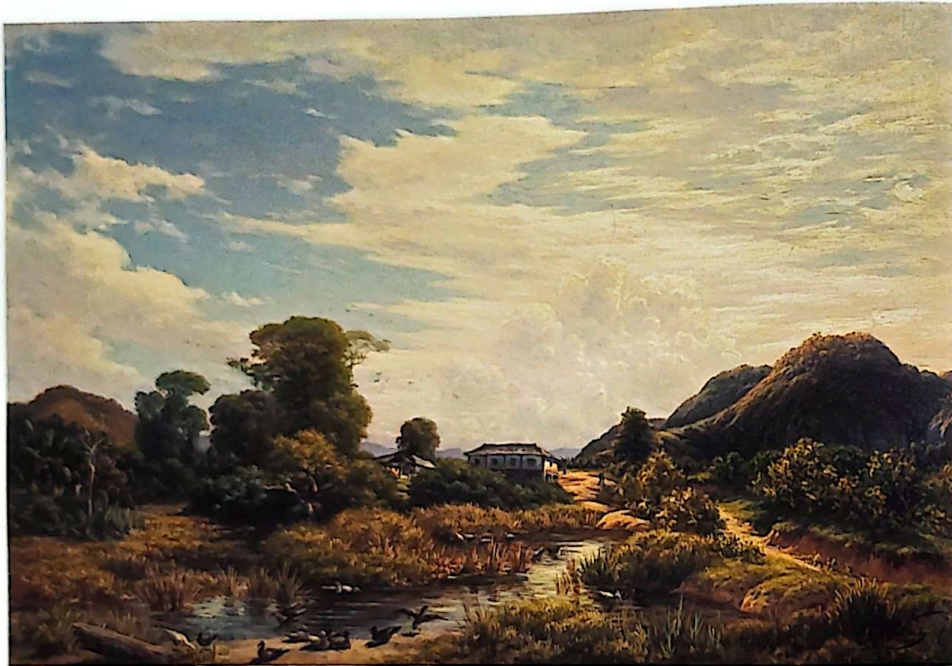


507. Henri-Nicolas Vinet

Vista da Baía de Guanabara. Entrada da Barra, 1858

ÓLEO SOBRE TELA, 46,5 X 61 CM

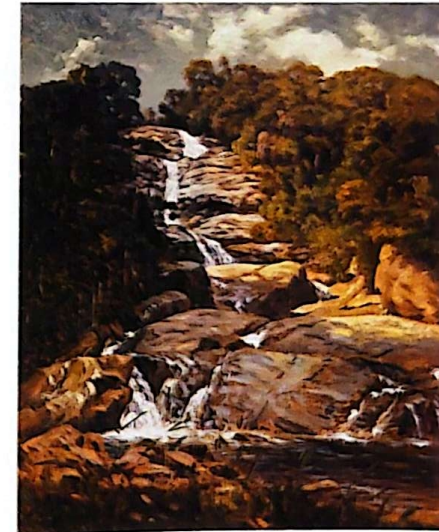
MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL



508. Henri-Nicolas Vinet
Fazenda no interior do Rio de Janeiro
Óleo sobre tela, 122 x 100 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil



509. Henri-Nicolas Vinet
Entrada da Baía do Rio de Janeiro, 1864-1868 c.
Óleo sobre tela, 122 x 100 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil



510. Henri-Nicolas Vinet
Cascatinha da Iguaçu, c. 1865
Óleo sobre tela, 122 x 100 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil



511. Emil Bauch

Vista da Baía do Rio de Janeiro Tomada da Rua da Gamboa, 1887

Óleo sobre tela, 40,3 x 60,3 cm

COLEÇÃO PAULO FONTAINE DEYER, RIO DE JANEIRO, BRASIL

512. Emil Bauch

Vista da Cidade e da Entrada da Baía do Rio de Janeiro Tomada de Santa Tereza, 1879 c.

Óleo sobre tela, 34 x 111 cm

COLEÇÃO PARTICULAR, RIO DE JANEIRO, BRASIL





Emil Bauch, conhecido pelas práticas gráficas, estabelecido no Rio de Janeiro no início dos anos 50, dedica-se ao ensino de paisagem, juntamente com Vinet. As pinturas de Bauch apresentam total domínio do ponto de vista, tanto nas obras em que o observador se situa em um ponto alto, pretendendo abranger uma grande extensão de espaço de um golpe de vista, quanto naquelas em que se coloca num pequeno trecho à beira-mar, para avistar um grande espaço. Nas grandes panorâmicas, o imenso nasce com o enquadramento da linha do horizonte abaixo da metade do campo da pintura, de maneira a dar lugar ao vazio do grande céu. A *Entrada da Barra Vista de Santa Tereza, Rua Aprazível* (il. 513), pintada no Rio de Janeiro, em 1859, dos Museus Castro Maya, e a *Vista da Cidade e Entrada da Baía do Rio de Janeiro Tomada de Santa Tereza* (il. 512), pintada por volta de 1879, em coleção particular no Rio de Janeiro, revelam que para vencer o espaço o artista escala os perfis montanhosos, em sanfona, fazendo com que simulem esconder parte da paisagem, reconstruindo a sensação de

continuidade sugerida pela ondulação do terreno. Tira o maior proveito dos acidentes em diagonal. Demarca grandes zonas de intensidade cromática, e a forte luminosidade das cores coincide com o relevo da paisagem. Faz coincidir luz e volume, sombra e efeito em sanfona e despreza a contaminação entre cores pelos valores atmosféricos. Bauch tem um compromisso com o desenho e a espacialidade maior do que com a pintura. A transposição da cor alegre, avivada pelo brilho do sol, introduzida nas zonas demarcadas pelo desenho do natural, é um dos procedimentos da cor construída em estúdio.

Na *Vista da Baía do Rio de Janeiro, Tomada da Rua da Gamboa* (il. 511), pintada em 1887, Bauch enquadra a horizontalidade da paisagem a partir de ponto de vista baixo, de modo que o céu domine dois terços do quadro e que a diagonal da beira-mar favoreça as sugestões espaciais de distância e amplitude. Em *Paisagem do Rio Vista de Santa Tereza* (il. 514), de 1870, aproximadamente, o alongamento dos planos inclinados ladeira acima e ladeira abaixo

proporciona um jogo espacial de pontos de vista. A empostação visual de suas pinturas dispensaria referências literárias. No entanto, o artista introduz a figura humana na paisagem como um recurso não só compositivo, mas principalmente literário. As figuras colocadas no primeiro plano têm função narrativa e mostram que Bauch se deixou contaminar pela pintura de costumes, ao evocar o sol fustigante pela sombrinha do caminhante, ao aludir ao calor por meio do leque usado pelas senhoras, e outras práticas, como a das lavadeiras na frente da casa e o uso da charrete, não omitindo o hábito de olhar a paisagem.

513. Emil Bauch

Entrada da Barra Vista de Santa Tereza, Rua Aprazível, Rio de Janeiro, 1859

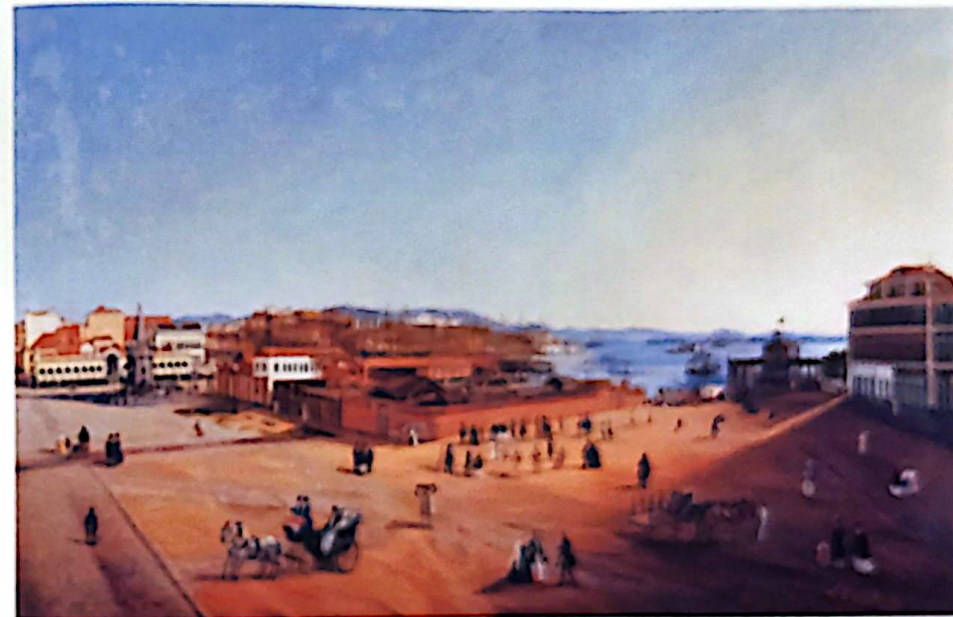
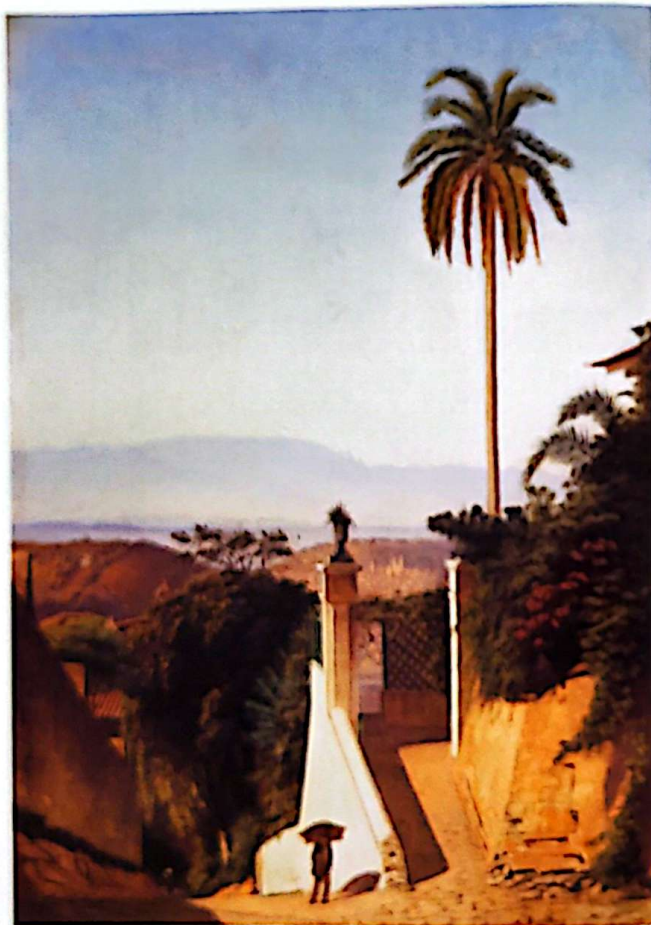
Óleo sobre tela, 80,5 x 183,3 cm.

MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL



100. Fátima

Visão da Fátima de Santa Teresa, 1870.
Óleo sobre tela, 100 x 150 cm.
Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.



101. Largo Fátima

Largo da Fátima, Rio de Janeiro, 1880.
Óleo sobre tela, 100 x 150 cm.
Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.



516. Joseph Brüggemann

Vista da Antiga Cidade do Desterro, 1867

ÓLEO SOBRE TELA, 72 X 95 CM

COLEÇÃO SÉRGIO FADEL, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Ao longe se avista a antiga cidade do Desterro em Santa Catarina



Joseph Brüggemann apresenta repertório mais cristalizado, por isso surpreendem as notícias de que teria dado aulas na Academia de Belas Artes de Copenhague antes de chegar ao Brasil, em 1851. A considerar pela pequena obra pintada que é conhecida, datada entre 1866 e 1868, o artista retoma sucessivamente as mesmas paisagens de Santa Catarina, revestindo-as de um tratamento superficial, quase bordado (Peixoto, 1989, p. 109-119). As vistas da antiga cidade do Desterro (il. 516), cuja versão de 1865 pertence ao Museu Nacional de Belas Artes e a versão de 1867 à Coleção Sérgio Fadel, ambos no Rio de Janeiro, acusam a ausência de um traçado perspectivo e a solução do quadro por meio de zonas homogêneas, que se dispõem numa certa frontalidade com respeito ao observador, do mesmo modo que a figura do primeiro plano e os barcos ao longe. A pintura de Brüggemann, que tem como motivo constante a representação da cidade catarinense, resulta de modos esquemáticos de grafar pormenores,

como a vegetação pontilhada e os veios das pedras. Brüggemann está preso à maneira ou manualidade. As suas características artesanais atendem ao esquema da paisagem dita "ingênua", mais fiel aos conceitos mentais do que visuais, que podem ser encontrados também na *Vista da Lagoa de Nossa Senhora da Conceição, Tomada do Morro da Conceição* (il. 517), obra de 1868, da Coleção Sérgio Fadel, no Rio de Janeiro.

Maria Elizabete Peixoto publicou desenhos sobre a colônia alemã de Blumenau, de 1864, nos quais o artista elabora a vegetação com o mesmo efeito pontilhista, tátil e superficial que se observa na pintura. Neste caso, adequado à solução dos valores na pedra litográfica.

Johann Georg Grimm, artista proveniente do sul da Alemanha, chega ao Rio de Janeiro em 1878, em fins da guerra franco-prussiana. A curva de sua vida, do campo à cidade, pode emprestar significado relevante à leitura de sua obra. Como relata Maria Elizabete Peixoto (1989), Grimm foi um pastor de cabras, carpinteiro, que chegou à Academia de Munique



em 1868. Participou da guerra ao lado de outro pintor alemão, Thomas Driendl, que vem também ao Brasil. Georg Grimm, do mesmo modo que o pintor de origem italiana Nicola Antonio Facchinetti, irá ocupar-se profissionalmente da paisagem, viajando pelo Brasil e atendendo a encomendas de pintura feitas por proprietários de fazendas. Mais de uma centena de quadros exibidos na Sociedade Propagadora de Belas Artes, no Imperial Liceu de Artes e Ofícios, em 1882, são recebidos com entusiasmo pela crítica, criando-lhe a oportunidade de se tornar professor da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro (Peixoto, 1989).

É fato bastante conhecido na história da arte brasileira a sua ação pedagógica junto a um grupo de pintores, que ficou conhecido como Grupo Grimm, constituído por algumas personalidades que também viriam a transformar os marcos das artes no país, como é o caso de Giovanni Battista Castagneto, Hipólito Caron, Domingo Garcia y Vazquez. Sua orientação estendeu-se também a França Júnior e Parreiras. Há, entretanto, uma simplificação na análise de sua contribuição, já que o artista se valia do método de *pintura ao ar livre*, vindo a abandonar a Academia seguido pelo grupo, que passa a desenhar ao sol com o mestre. A pintura

ao ar livre, como comprovamos, já era praticada no Brasil, e por si mesma não levaria a nada, não fossem as novas concepções e modelos de apreciação da paisagem, que lhe viessem dar nova orientação.

517. Joseph Brüggemann

Vista da Lagoa de Nossa Senhora da Conceição, Tomada do Morro da Conceição (Santa Catarina), 1868

ÓLEO SOBRE TELA. 78 X 116 CM

COLEÇÃO SÉRGIO PADEL, RIO DE JANEIRO, BRASIL



518. Johann Georg Grimm

Cabeceiras do Rio Paquequer, 1885

Óleo sobre tela, 87 x 105 cm

Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Brasil

A obra de Grimm brota efetivamente da terra, não do céu, nem do mar. O artista talha a aridez das pedras e dos rochedos, ao lado de alguma vegetação, que, sendo mais suave, ajuda a reiterar a dureza. Reconstroi cascatas, nas quais a leveza e a fluência das águas acentua a ductibilidade das rochas, ou junto às quais a figura humana se torna mais frágil, como se vê na obra *Cabeceiras do Rio Paquequer* (il. 518) ou no *Trecho de Paisagem com*

Cascata, ambas datadas de 1885, ou ainda na *Vista da Ponta de Icarai* (il. 519), em Niterói, de 1884, todas da Coleção Sérgio Fadel, no Rio de Janeiro. As montanhas de pedra, ocupando grande área do quadro, não dão margem ao voo do céu aberto. Grimm não trabalha o claro-escuro como Henri-Nicolas Vinet, que o coloca a serviço da modelagem de cada um dos componentes da representação. Sabe jogar grandes sombras em



regiões do quadro, afinar o branco e criar um efeito sinfônico com os meios-tons e as variações de tendência da cor, sob uma mesma dominante. Nesses quadros pouco se divisa do céu. Um volume de rochas que escala a tela assim como os caminhos de terra que levam à cidade definem superfícies ascendentes, e o olho vê-se obrigado a galgar a paisagem de degrau em degrau, por faces das figuras sólidas orientadas para múltiplas direções. Apesar disso, a representação dos volumes sólidos gera um correspondente espaço arejado; o cheio tem seu simétrico vazio, pela lei das compensações e equivalências.

Por fim, nota-se pela *Vista da Cidade de Sabará* (II, 520), pintada por volta de 1886, que a substância da terra materializa objetos concretos, nos conteúdos da arquitetura e da cidade construída. O artista não reivindica maiores intimidades com a matéria, assume a função de

lapidar a pedra impenetrável e construir a paisagem da cidade como faces de uma rocha cristalina. Ergue o volume e a profundidade tridimensional, contando com a enorme gama de tons do branco ao preto.

519. Johann Georg Grimm

Vista da Ponta de Icarai, Niterói, 1884

ÓLEO SOBRE TELA, 81,5 X 152 CM

COLEÇÃO SÉRGIO FADEL, RIO DE JANEIRO, BRASIL



520. Johann Georg Grimm
Vista da Cidade de Sabará, 1886 c.
Óleo sobre tela, 57 x 84,5 cm
Coleção Sérgio Padel, Rio de Janeiro, Brasil



521. Bernard Wiegandt
Rua São Clemente, Rio de Janeiro, 1894
Óleo sobre tela, 44 x 68 cm
Coleção Sérgio Padel, Rio de Janeiro, Brasil



522. Nicola Antonio Facchinetti

São Tomé das Letras, 1876

Óleo sobre tela, 56 x 92 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

A mesma solidez encontrada nas telas de Georg Grimm aplica-se à transformação da paisagem, cultivada e construída, da *Fazenda Montalto* (il. 523), de autoria de Nicola Antonio Facchinetti. Persegue a aparência de "realidade" e, como outra face da questão, a representação idealizada ultrapassa os limites do engano, introduzindo-se no âmbito fictício, prestando-se à visão fantástica da tela *São Tomé das Letras* (il. 522), pintada por Facchinetti, em 1876, presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Por outro lado, a *Cascata no Parque Lengruher na Tijuca* (il. 524), datada de 1878, revela as telas de Facchinetti tangenciando os limites da pintura que persegue a neutra "visão natural", dada também pelo alcance da técnica fotográfica.

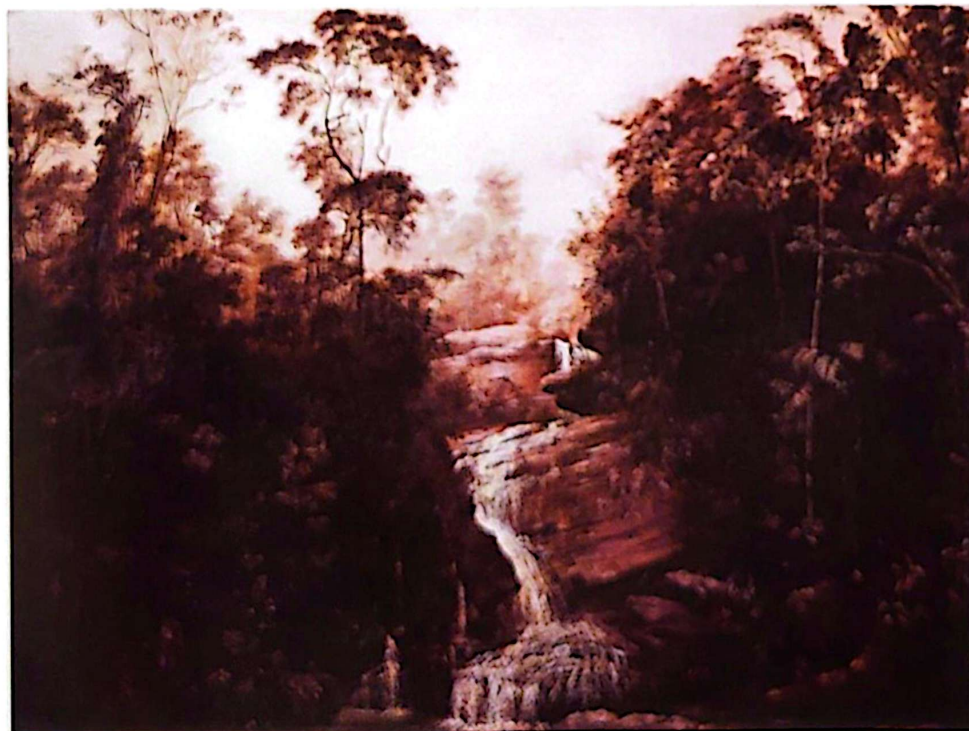


523. Nicola Antonio Facchinetti

Fazenda Montalto, 1881

Óleo sobre tela, 47 x 107 cm

Coleção Sérgio Tadeu, Rio de Janeiro, Brasil



524. Nicola Antonio Facchinetti

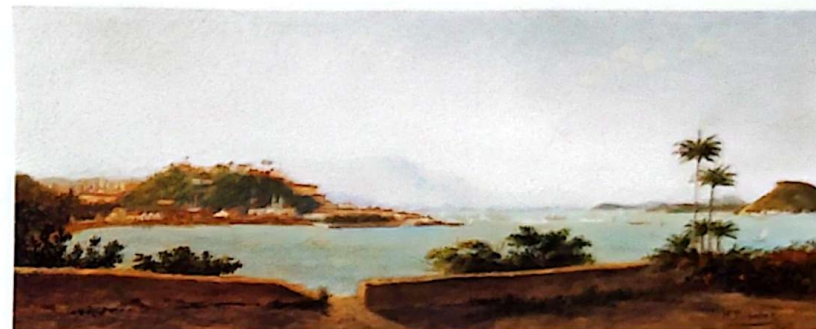
Cascata no Parque Lengruher na Tijuca, 1878

Óleo sobre madeira, 37,5 x 18,5 cm

Coleção Noêmia e Luiz Henrique de Hollanda, Rio de Janeiro, Brasil



525. C.J. Martin
Vista da Baía de Guanabara Tomada da Praia do Russel,
Rio de Janeiro, 1850
Óleo sobre tela, 88 x 141 cm
Academy of Fine Arts, Rio de Janeiro, Brazil



526. Henri Tribonet
Vista da Glória, 1895
Óleo sobre tela, 29 x 30 cm
Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Brazil



527. Adolphe Theodore Jules Martial Potemont
Fundos da Baía de Guanabara, Rio de Janeiro, 1870 c.
Óleo sobre tela, 24 x 31 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazil



O Sentimento do Sublime

DETALHE A. 118



O Sentimento do Sublime

As visões afirmativas da ordem humana na paisagem, do controle e supremacia do homem sobre a natureza, associadas aos padrões de apreciação do pitoresco, dominam a cena, existindo raros momentos em que se tira proveito da imensidão da paisagem em favor do desenvolvimento do sentimento do sublime, ainda que essa poética vigore paralelamente à do pitoresco.

O primeiro exemplo é um quadro de 1850, pertencente ao Museu de Arte de São Paulo e assinado por E.F. Schute. Infelizmente, malgrado todos os esforços, ainda não foi possível apurar nada sobre esse artista. A originalidade do tratamento dado ao motivo brasileiro da *Cachoeira de Paulo Afonso* (il. 528) sugere que tenha passado por Pernambuco. De uma maneira geral, Schute acata a relação entre homem e natureza dos inícios do romantismo alemão do norte, na expressão marcante de Caspar David Friedrich, que atua em Dresden, na Saxônia. Na tradicional *Luz da Manhã*, de 1806, Friedrich havia introduzido a figura humana no pico de um morro, elevando-a misticamente e voltando-a para a contemplação da natureza, de costas para o leitor do quadro. Muito embora nas paisagens de Friedrich o homem solitário dirige-se à natureza em busca de uma identificação mística por esse contato direto, nota-se que Schute introduz duas figuras humanas, uma em companhia da outra, no centro do quadro, de onde admiram a majestosa cachoeira. Resta porém das tematizações dos artistas românticos a sinestesia, o contato direto do corpo com a natureza e, por essa via, as sensações vertiginosas no espaço em abismo e diante da emoção do perigo. As intenções do quadro, formuladas na qualidade da própria velatura da pintura, só aumentam o interesse pela identificação desse artista.

O *Salvamento das Cargas e Tesouros do H.M.S. Thetis em Cabo Frio* (il. 529 e 530), obras pintadas por John Christian Schetky, em 1833, remetem à

perda do barco que conduzia a expedição de Bougainville, em 1766. As duas telas pertencem ao National Maritime Museum, de Londres, e provocam a comparação entre dois estados de uma única vista da costa de Cabo Frio, no Estado do Rio de Janeiro. Os estados da paisagem foram transformados em estados da alma humana. Um em placidez do mar diante das rochas; outro na massa revolta das águas do mar indomável, quebrando na costa rochosa. No primeiro, a estabilidade da composição imóvel e o controle do homem sobre o universo configuram um mundo em princípios de ordem intelectual e artística. No segundo, as forças anímicas da natureza, o movimento incontrollável, provocam a sensação de prazer, pela contemplação do homem ameaçado e posto em perigo. Duas estéticas e duas éticas.

Só nesses dois exemplos a visão do sublime atinge sua expressão maior. A identificação do homem com as forças do universo também buscou forma artística através do tema da *floresta*. Não se tratando tanto da dimensão intrínseca da floresta e das regiões intocadas, mas da selva como habitat e abrigo natural, ou seja, uma concepção da natureza tropical derivada dos mitos de origem, de constituição temática e de viés literário, que também faz eco para o indianismo europeu.



528. E.F. Schute

Cachoeira de Paulo Afonso, Pernambuco, 1850

Óleo sobre tela, 116 x 192 cm

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, SÃO PAULO,
BRASIL



529. John Christian Schetky

Salvage of Stores and Treasures from H.M.S. Thetis at Cape Frio, 1833 (Salvamento das Cargas e Tesouros do H.M.S. Thetis em Cabo Frio)

Oil on Canvas, 34 x 55 cm
National Maritime Museum, London, England

J. C. Schetky pintou duas obras com um só título, representando a mesma paisagem da costa sob condições diversas de mar (cf. 530).



530. John Christian Schetky

Salvage of Stores and Treasures from H.M.S. Thetis at Cape Frio (Salvamento das Cargas e Tesouros do H.M.S. Thetis em Cabo Frio)

Oil on Canvas, 34 x 55 cm
National Maritime Museum, London, England

O Olho Errante e a
Paisagem Intocada





A imagem da floresta tropical do Brasil é indissociável da sensibilidade do pitoresco e do sublime que apóia o conhecimento científico e sustenta significações poéticas que emergem no século XIX. Sua expressão desenhada e gravada foi alvo de atenção no volume anterior, evidenciando-se que poucos motivos foram tão explorados pelos desenhistas como o entrelaçado da vegetação das matas. Como é possível perceber, os desenhos não escapam aos modos de apreciação artística, quer sejam plantas decorativamente arranjadas como se estivessem num jardim, quer sejam compensações clássicas do claro-escuro da natureza, quer agitação anímica que capta a vida em transformação. Mas é preciso considerar outro sentido mais profundo e ancestral, o sentido da floresta como região do desconhecido, lugar impenetrável de todos os medos, que fica após os campos, muito além dos muros da cidade. Equivale à desordem e ao profundo, regiões apenas tateadas pela arte daquela época.

Nem sempre o olho errante experimenta a visão desordenada, originária, motivada pela aparição de florestas, de regiões desconhecidas. Ele também procura reconhecer os lugares naturais e inscrevê-los em quadros culturais.

Da afinidade entre a imagem da floresta brasileira e a noção de sublime nos fala a *Floresta Virgem do Brasil* (il. 532 e 533), de autoria do conde de Clarac, oficial da Legião de Honra que chega ao Brasil em 1816, acompanhado do botânico Saint-Hilaire, em missão diplomática chefiada pelo conde de Luxemburgo. São conhecidas duas versões dessa obra: um óleo, pertencente à Coleção Aluizio Rebello Araújo, e uma água-forte colorida, nos Museus Castro Maya. A cena de dimensão irreal é riscada por feixes de luz que incidem diagonalmente sobre a paisagem. Permitem distinguir, na escuridão que reina na floresta, a incrível diversidade de espécies vegetais, que vinha sendo a “delícia” dos

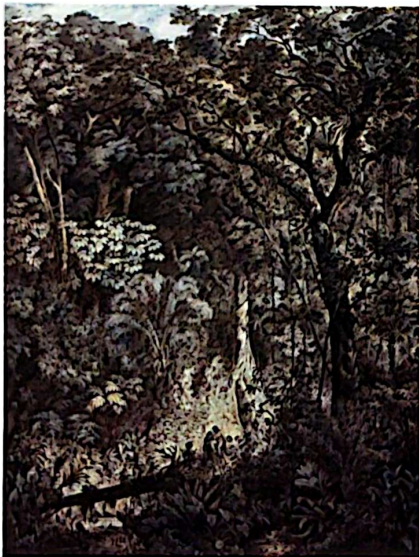
naturalistas. Na imagem da natureza coexistem o momento dádivo e o momento ameaçador. O mistério da vida, o alimento, a subsistência que o índio tira da própria floresta são evocados pela imagem da caça. A fragilidade do homem, o perigo, aludido através dos dois personagens que atravessam uma precária ponte de tronco de árvore sobre uma cascata. A proporção das figuras na mata remete “à pequenez do homem diante do espetáculo da criação”, que define a sensação do sublime, testemunhada diversas vezes, em relatos de diferentes viajantes. A floresta comunica sua força vital aos homens, que se encontram em um domínio simultaneamente desconhecido e fascinante.

Também do ponto de vista da inquietação científica, a *Floresta Virgem* estende-se além do horizonte do conhecimento do homem e foge à sua possibilidade exploratória. A natureza passa a ser a fonte dos mistérios insondáveis dos fins primeiros e das causas últimas. O gigantismo e a permanência da floresta ultrapassam a razão do homem. Novamente a luz e a água aparecem como fonte e origem da vida e conferem à floresta a aura de território sagrado (Argan, 1984, p. 220).

Na litografia *Floresta do Brasil* (il. 531), desenhada e litografada por Johann Moritz Rugendas, assim como no óleo do mesmo autor *Índio Flechando uma Onça* (il. 534) permanece a imagem cosmogônica da vida na floresta tropical.

Atribuído a Jean Baptiste Debret, o óleo *Índios Atravessando um Riacho — O Caçador de Escravos* (il. 535) revela uma abordagem pouco frequente entre pintores de cenas indígenas, que não envolve uma rigorosa observação da natureza, nem idealiza a vida na floresta. A versão “realista” revela o aprisionamento dos índios, e o foco de atenção do quadro é a figura do capataz posicionado de costas para o leitor.

Nas telas *Rio na Floresta Brasileira* (il. 536) e *Natureza Equatorial* (il. 537), pintadas por Joseph



531. Johann Moritz Rugendas (del. e sculpt.) e Rittner (ed.)
Forêt du Brésil (Floresta do Brasil)
LITOGRAFIA: 46,2 x 47,7 CM
MUSEUS CASTRO MAYA/IBPE, RIO DE JANEIRO, BRASIL



Leon Righini, o artista encontra clareiras em meio à vegetação fechada e retorcida. A floresta está longe dos bosques sagrados, onde passeiam e dançam as ninfas e os faunos da tradicional pintura arcádica italiana. Um lenhador abate a madeira e introduz na floresta o finalismo humano.

Felix Émile Taunay, que vive na Floresta da Tijuca, tem uma visão nada idealizada e mesmo crítica da *Mata Reduzida a Carvão* (il. 539), indicando a derrubada das árvores em proveito do uso da madeira e pela queimada. Na *Vista da Mãe d'Água* (il. 540), pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (há uma outra versão intitulada *Paisagem da Tijuca*, no Museu de Arte de São Paulo), o primeiro plano frente à clareira aberta pela queda-d'água está reservado à canalização.

Mais familiarizados com o repertório dos botânicos estão F.E. Cox, que deixa aquarelas da mata de Teresópolis (il. 541), datadas de 1871, assim como William Michaud, que desenha *Nuvens Baixas na Serra* (il. 544); *Caça* (il. 543); e *Mata Atlântica* (il. 542), já no início do novo século.



532. Claude François Fortier ou Conde de Clarac
Floresta Virgem

ÓLEO SOBRE TELA, 53 X 75 CM
COLEÇÃO ALUIZIO REBELO ARAÚJO E ANA HELENA AMERICANO ARAÚJO, SÃO PAULO, BRASIL

A obra corresponde à água-forte *Forêt Vierge* do Brasil, do mesmo autor, pertencente aos *Museus Castro Maya*. (il. 533)

533. Claude François Fortier ou Conde de Clarac
Forêt Vierge du Brésil (Floresta Virgem do Brasil)

BURIL COLORIDO, 55 X 76,8 CM
MUSEUS CASTRO MAYA/IBPC, RIO DE JANEIRO, BRASIL

A obra corresponde ao óleo *Floresta Virgem*, do mesmo autor, pertencente à Coleção Aluizio Rebello Araújo e Ana Helena Americana Araújo. (il. 532)



534. Johann Moritz Rugendas

Índio: Flechando uma Onça

Óleo sobre tela, 81 x 131 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

535. Jean Baptiste Debret (atribuição)

Índios Atravessando um Riacho — O Caçador de Escravos,
1820-1830 c.Óleo sobre tela, 80 x 112 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil



536. Joseph Leone Righini

Rio na Floresta Brasileira, Pará

Óleo sobre tela, 1862, 1,1 x 1,4 m

Coleção Paulo Fontinha (Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil)



537. Joseph Leone Righini

Nature Equatorial: Pará (Natureza Equatorial)

Óleo sobre tela, 1862, 1,1 x 1,4 m

Coleção Paulo Fontinha (Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil)

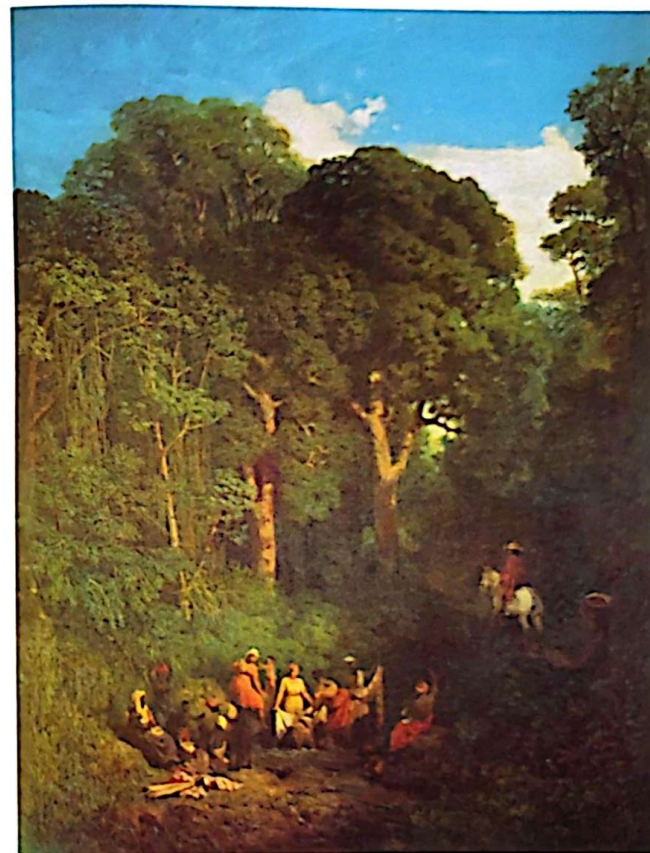


538. Joseph Selleny

Paisagem Brasileira, 1863

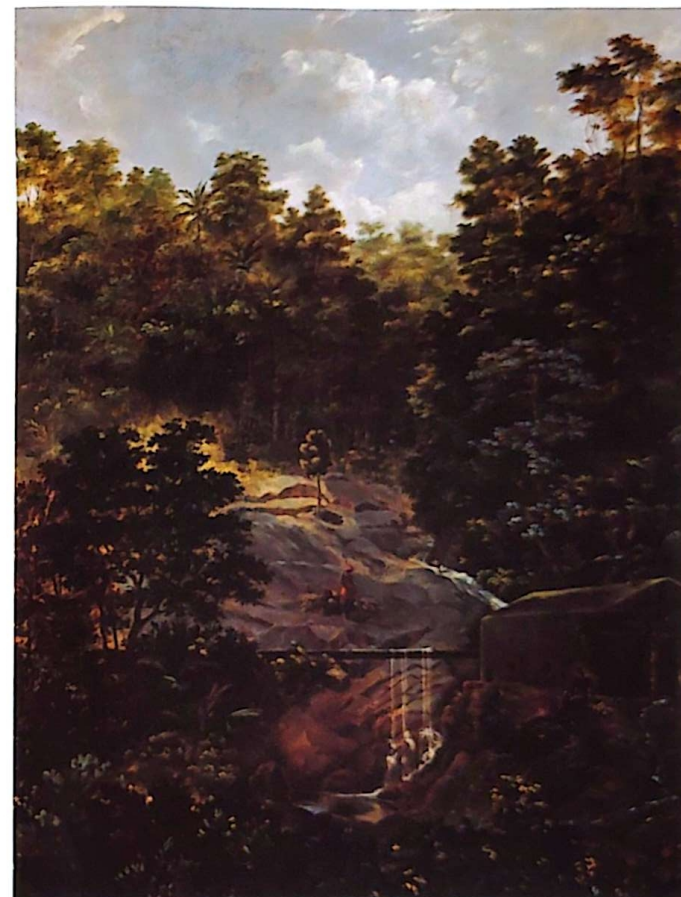
Óleo sobre tela, 1,1 x 1,4 m

Coleção Paulo Fontinha (Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil)





539. Felix Émile Taunay
Mata Pendurada a Carvão
Óleo sobre tela, 124 x 185 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil



540. Felix Émile Taunay
Vista da Mãe d'Água, 1840 c.
Óleo sobre tela, 110 x 89 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil



541. F.E. Cox

In the Forest Near Petropolis, 1871 (na Floresta Próxima a Petrópolis)

ACQUARELA SOBRE PAPEL, 25 X 4 X 11 CM
COLEÇÃO PARTICULAR, SÃO PAULO, BRASIL

542. William Michaud

Mata Atlântica, 1901

LÁPIS SOBRE PAPEL, 25 X 10 CM
COLEÇÃO AMBIENTAL, CURITIBA, BRASIL

543. William Michaud

Caça, 1901

LÁPIS SOBRE PAPEL, 25 X 10 CM
COLEÇÃO AMBIENTAL, CURITIBA, BRASIL

544. William Michaud

Nuvens Baixas na Serra, 1885

ACQUARELA SOBRE PAPEL, 16 X 8 X 11 CM
COLEÇÃO AMBIENTAL, CURITIBA, BRASIL



As pinturas de Martin Johnson Heade conseguem criar uma poética da floresta, transformando-a em imagens da vida. Martin Heade já havia empreendido várias viagens por países europeus — Roma, Inglaterra, França — e pelos Estados americanos, quando vem ao Brasil, entre 1863 e 1864, e produz as primeiras pinturas de beija-flores, no Rio de Janeiro. As informações fornecidas sobre o artista por Katherine Manthorne dão conta de que sua viagem ao Brasil teria sido motivada pelo mesmo interesse pela natureza que move a expedição de Agassiz. No Rio de Janeiro, Martin Heade exibe um conjunto de pinturas sobre o cenário dos trópicos: paisagem, pássaros e frutos, no Salão de Belas Artes da Academia Imperial. Volta ainda duas vezes à América Latina: passando por Nicarágua e Colômbia, em 1866 e 1867, e, em 1870, por Colômbia, Panamá e Jamaica. A partir de 1871, passa a combinar em suas pinturas orquídeas e beija-flores e flores de maracujá, que teria visto na Jamaica, pintando até 1904 vários quadros sobre os pássaros e as flores, que se encontram nas coleções do Museum of Fine Arts, em Boston; National Gallery of Art, em Washington; Shelburne Museum, em Vermont; entre outras (Manthorne, 1989).

Impressionado com o cenário natural da costa do Rio de Janeiro e com a riqueza de pássaros e vegetais, sob o impacto da teoria de Darwin sobre a origem das espécies e a interação entre os animais e as condições ambientais em que vivem, detém-se na observação desses pássaros de pequeno porte, cuja vida se associa à das flores.

Embora as questões que inquietam Heade decorram da análise racional do mundo, sua imaginação romântica elabora pinturas sobre pássaros e flores, nas quais indaga sobre o mistério da vida, sem satisfazer-se com a descrição do que os olhos vêem. Suas telas são microcosmos onde os seres se reproduzem na atmosfera úmida e luminosa das matas e onde o

ciclo da vida se desenvolve desde ovos e ninhos. Revelam a forma orgânica dos pequenos pássaros atraídos pelas flores, a vida que desabrocha na forma e no colorido das orquídeas. Comunicam, acima de tudo, a atração do homem pelos mistérios do ser e pelos ciclos da existência (Manthorne, 1989, p. 127).

Na poética de Heade, o cenário tropical coincide com a aurora e o nascer da vida. Mais do que a razão, a imaginação confere ao quadro a unidade do espírito contemplativo.



545. Martin Johnson Heade

Passion Flowers and Hummingbirds, 1875-1885 c. (*Flores de Maracujá e Beija-Flores*)

ÓLEO SOBRE TELA, 39,4 X 54,6 CM

DOAÇÃO DE MAXIM KAROLIK PARA M. AND M. KAROLIK COLLECTION

OF AMERICAN PAINTINGS, 1815-1875

MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON, EUA



144. Martin Johnson Heade

Jungle Forest, London, 1864 (Pintura Brasileira)
 Óleo sobre tela, 41 x 61 x 10 cm
 Acervo do MAM, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
 Foto: João Silva

APÊNDICE

NOTAS BIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA

ÍNDICES



Viajantes, artistas e cartógrafos

Notas biográficas

ALEMANHA

BAUCH, Emil (Hamburgo, 1823 / Rio de Janeiro, 1890 e *).

Pintor de paisagens e retratos, também litógrafo. Iniciou sua formação artística em Munique, entre 1842 e 1844. Chegou ao Brasil em 1849, vindo no Recife até 1852, quando se radicou no Rio de Janeiro. A partir de 1857, manteve ateliê na capital, dedicando-se ao ensino de pintura de paisagem entre 1865 e 1872. Participou de três das exposições gerais das Belas Artes do Rio, sendo eleito presidente com a medalha de ouro, em 1861, e condecorado Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa, em 1874. Na Alemanha, publicou uma coleção cronológica de vistas do Recife, o álbum *Souvenirs de Pernambuco*.

Há obras suas no Museu Nacional de Belas Artes, na Coleção Sérgio Fadel, na Coleção Paulo Fontinha Geyer e no Museu Castro Maya, no Rio de Janeiro, na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo, no Museu Imperial de Petrópolis, e no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.

* Alguns autores consideram a hipótese de Bauch ter permanecido no Brasil até 1874, tendo morrido em data e local desconhecido.

BRÜGEMANN, Joseph (Stralsund*, 1825 / Alemanha, 1894).

Pintor de paisagens, marinhos e cenários, e litógrafo. Foi professor da Academia de Belas Artes de Copenhague. É provável que fosse filho do pintor alemão Johann Wilhelm.

Brüggemann chegou ao Brasil em 1851, provavelmente acompanhando um batalhão alemão em missão de combate contra o caudilho argentino Juan Manuel Rosas, no sul do país. Convidado a pintar aspectos da colonização alemã em Blumenau, lá permaneceu entre os anos de 1866 e 1868. Mudou-se para Porto Alegre ainda em 1868, onde trabalhou na oficina litográfica *Wiedemann & Siquiera*. Ignora-se seu destino depois de 1877. Possuem obras de sua autoria sobre o Brasil o Museu de Arte de Santa Catarina; o Museu de Arte de São Paulo; a Coleção Sérgio Fadel, no Rio de Janeiro; e o Museu Imperial de Petrópolis (exposições no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro).

* Provável local de nascimento.

CARLA, F.H.

Cartógrafo. Proprietário de oficina litográfica no Recife, publicou ali o álbum de *Pernambuco e*

seus arredores, em 1878. As gravuras e vistas do álbum eram editadas manualmente e vendidas em separado. Há um exemplar do álbum no Museu do Estado de Pernambuco, no Recife.

GRIMM, Johann Georg (*, 1846 / Palermo, 1887).

Pintor de paisagens literárias, formado na Academia de Belas Artes de Munique, foi, provavelmente, aluno de Karl von Pilot e Franz Adam. Durante a guerra franco-prussiana, em que serviu como militar, conheceu o pintor Thomas Dreißel, que reconstruiu mais tarde no Brasil. Após a guerra, deixou a Alemanha e viajou pelas Alpes, norte da Itália, Sicília, Grécia, Turquia, Palestina, norte da África, Espanha e Portugal, produzindo grande número de pinturas. Veio ao Brasil por motivos desconhecidos, em 1878. Na exposição promovida pela Sociedade Propagadora das Belas Artes no Livro de Artes e Ofícios, em 1882, apresentou 128 obras, causando grande impacto no meio artístico. Tornou-se professor de pintura de paisagem na Academia Imperial, introduzindo a metodologia de pinturas no ar livre. Deixou a Academia em 1884, acompanhado dos discípulos Castagnetti, Parreira, Caron, Garcia e Yampou, Príncipe Junior, Gomes Ribeiro e do amigo Dreißel, para trabalhar em Niterói. O grupo, conhecido como Grupo Grimm, mudou-se depois para Petrópolis. Entre 1885 e 1886, o artista passou a pintar sob encomenda em Minas Gerais. Retornou à Europa, em 1887, morrendo pouco depois na Itália, após passar por Tívoli e Sicília.

É autor de *Pagosa e Faba do Mundo*, editado em Berlim, em 1867. Existem pinturas do artista na Coleção Sérgio Fadel, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e no Museu Antonio Parreira, em Niterói.

HAGEDORN, Friedrich (Alt Damm, 1814 e / Rio de Janeiro, 1887 e *).

Pintor de paisagens, aquarelista e litógrafo. Pouco se conhece sobre sua vida e formação. Chegou ao Brasil no final de 1850, radican-do-se, ao que tudo indica, no Rio de Janeiro, onde ficou ateliê por volta de 1854. Há evidências de que teria voltado para a Alemanha em 1865. Além do Rio de Janeiro, esteve em Niterói, Teresopolis, Juiz de Fora, Salvador e no Recife, sendo autor de aquarelas, cenas e paisagens que representam vistas dessas cidades. A Biblioteca Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, a Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, São Paulo, e o Museu do Estado de Pernambuco possuem exemplares de um panorama da cidade do Recife, em três folhas, gravado por A. Guedon, a partir de desenho de Hagedorn. Outras obras do artista encontram-se no Museu Imperial de Petrópolis, na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo; na Coleção Paulo Fontinha Geyer e no Museu Castro Maya, no Rio de Janeiro; e em The Hispanic Society of America, em Nova York.

HILDEBRANDT, Eduard (Dantzig, 1818 / Berlim, 1869).

Pintor e aquarelista. Estudou com Wilhelm Krauss em Berlim, de 1838 a 1840, ano em que iniciou viagem pela Escandinávia, Inglaterra e Escócia. Em 1842, em Paris, teve aulas de aquarela com Eugène Isabey, sendo premiado por três vezes no Salão de Paris. Por influência de Humboldt, conseguiu apoio do rei Frederico Guilherme da Prússia para uma viagem à América. Chegou ao Rio de Janeiro em 1844, onde permaneceu por quase um ano, elaborando grande número de aquarelas, em que registrou aspectos da cidade, paisagens e tipos humanos. Em segunda viagem pelas províncias de São Paulo, Bahia e Pernambuco, dirigindo-se depois à América do Norte. De volta à Alemanha, foi admitido na Academia de Berlim, em 1847, seguindo viagem, nesse mesmo ano, para a Escócia, Cornávia, Espanha e Portugal. Em 1851 partiu novamente em viagem pela Itália, Egito e Grécia. De 1862 a 1864, realizou ainda uma viagem de volta ao mundo pela Itália, Índia, China, Japão, Estados Unidos, Antilhas e Inglaterra.

Trabalhos de sua autoria estão conservados na Staatshilothek Preussischer Kulturbesitz, em Berlim; na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano e na Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, em São Paulo; na Coleção Paulo Fontinha Geyer e na Coleção Sérgio Fadel, no Rio de Janeiro.

LINDE, Karl (Alemanha, 1830 / Rio de Janeiro, 1873).

Pintor paisagista, desenhista e litógrafo. Veio para o Brasil em 1850, radican-do-se na cidade do Rio de Janeiro. Fundou com os irmãos Fleuss, em 1859, a firma litotípica Fleuss, Irmãos & Linde, conhecida como Imperial Instituto Artístico, que foi responsável pela edição da revista *Semana Ilustrada*. Linde começou a expor em 1859, na 13ª Exposição Geral das Belas Artes, recebendo por suas paisagens medalha de ouro. Em 1860, publicou um álbum litográfico em que constam um panorama do Rio de Janeiro e duas vistas tomadas ao natural. A edição fac-símil da primeira edição, de 1860, está na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Há obras do artista no Museu Histórico Nacional, na Coleção Paulo Fontinha Geyer e no Museu Castro Maya, no Rio de Janeiro.

PAPP, Karl Ernest (Dresden, 1833 / São Paulo, 1910).

Pintor de paisagens, marinhas e naturas-mortas e litógrafo. Formou-se na Academia de Pintura de Bremen. Em 1867, veio de Hamburgo para o Brasil. Convidado a trabalhar com o alemão e também litógrafo Albert Henschel, instalou-se com a família na cidade do Recife, onde montou em sociedade a firma Albert Henschel & Cia., mais tarde denominada Photographische Alern. Permaneceu no Nordeste até 1877, transferindo-se para o Rio de Janeiro, onde produziu diversos retratos da família imperial. Em 1878, passou a residir em Niterói, tendo a pintura a famosa vista da Praia de Cavali, que se encontra atualmente no Museu

Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1884, em Petrópolis, abriu sua própria firma, a Photographia Papf. Mudou-se para São Paulo, em 1899, montando outro ateliê. Entre outros, possuem telas do artista a Coleção Sérgio Fadel, no Rio de Janeiro, e o Museu Imperial de Petrópolis.

PLANITZ, Karl Robert von (Saxônia, 1806 / Rio de Janeiro, 1847).

Doutor em Filosofia, desenhista, escultor e escritor. Veio ao Brasil em 1831 ou 1832, radican-do-se na cidade do Rio de Janeiro. Trabalhou na organização do catálogo geral da Biblioteca Pública do Rio de Janeiro, dirigida na época por Joaquim da Cunha Barboza. Foi professor de latim, alemão, história e geografia do Imperial Colégio Dom Pedro II, a partir de 1840.

Dois vistas do Rio de Janeiro desenhadas por Planitz foram gravadas pelo litógrafo Otto Seppel e publicadas em 1840. Quatro delas (tomadas da Ilha das Cobras) foram reeditadas e agrupadas formando um panorama, publicado no livro *Descriptive del Faggo e Rio de Janeiro*, de Eugenio Ribeiro, editado em Nápoles, em 1846. O conjunto das duas vistas foi reeditado em 1954, sob o nome de *O Rio de Janeiro da Maternidade*, pela Biblioteca Municipal do Distrito Federal, Rio de Janeiro.

Entre outros, possuem obra do artista a Coleção Paulo Fontinha Geyer (desenhos em sêpia e litografia), a Biblioteca Nacional (quatro das duas vistas litografadas do Rio de Janeiro) e o Museu Castro Maya, no Rio de Janeiro; a Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo; e o Museu Imperial de Petrópolis (originais de *O Rio de Janeiro na Maternidade*).

SCHETKY, John Christian (Edimburgo, 1778 / Londres, 1874).

Pintor de marinhos, inspirou-se em artistas holandeses do século XVII, como Willem Van de Velde. Na Inglaterra, foi aluno de Namyth e professor de desenho no Royal Naval College, em Portsmouth, e no East India College, em Addiscombe. Trabalhou como pintor de marinhos de George IV, Guilherme IV e da rainha Vitória. São de sua autoria os dois elenos intitulados *Salvamento das Cargas e Tumbos do H.M.S. Titus an Cabo Frio*, pertencentes ao National Maritime Museum, em Greenwich, Inglaterra.

SCHUTE, E.F.

Pintor de paisagens românticas, do qual são desconhecidas as datas biográficas. Provavelmente de origem alemã, esteve no Brasil em meados do século XIX, na região Nordeste do país. Conhece-se uma única obra de sua autoria — *Cachoeira de Paulo Afonso* —, conservada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

TREIDLER, Benno (Berlim, 1857 / Rio de Janeiro, 1911).

Pintor de paisagens, formou-se pela Academia de Belas Artes de Berlim, em que estudou sob

a orientação dos paisagistas Willberg e Lechner. Chegou ao país em 1885, provavelmente a serviço do governo alemão, para trabalhar na Casa da Moeda do Brasil. Radicou-se no Rio de Janeiro, onde se tornou professor de pintura, tendo como discípulos França Junior, Maria e Ana Vasco. Participou diversas vezes das exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebendo medalha de ouro em 1894. Entre 1919 e 1930 passou ao Conselho Superior de Belas Artes e fez parte, por duas vezes, em 1920 e 1926, da comissão diretores dos salões da Academia. Algumas de suas obras encontram-se no Museu Imperial de Petrópolis, Museu Nacional de Belas Artes e na Coleção Sérgio Fadel, no Rio de Janeiro; e na Coleção Hermann Wever, São Paulo.

VOGLER, J.* (Amshoch, 1829 / Munique, *).

Gravador de paisagens e temas históricos. Sua formação artística deu-se em Nuremberg (Instituto Mayer) e Leipzig. É conhecido principalmente por seus trabalhos de alta Kraus.

É o gravador da obra *Rio de Janeiro e São Amador Tomado do Palácio de São Cristóvão*, a partir de desenho de Kretschmar, editado por Steinmann, atualmente pertencente ao acervo da Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, em São Paulo.

BELGICA

MARY, Benjamin (Egham, 1792 / Ragueny de Luchon, 1846).

Diplomata, desenhista e aquarelista amador, sobrinho de um dos maiores historiadores belgas da época, interessou-se desde cedo por história. Formou-se em Direito, em Bruxelas. Em 1833, veio ao Rio de Janeiro como primeiro embaixador belga no país. Passou também por Olinda e Salvador. Em 1838, retornou à Bélgica, depois de ter concluído um tratado de comércio com o Brasil que lhe valeu a condecoração de dignitário da Ordem do Cruzeiro do Sul. Colaborou com desenhos práticos da *Floresta Brasileira* de Spix e Martins. Há desenhos seus na Coleção Hans von Martins (conservada na Bayerische Staatsbibliothek), em Munique; na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo, e no Museu Castro Maya, no Rio de Janeiro, entre litografias da *Tabular Physiognomica*, publicadas também na *Floresta Brasileira*. Há ainda trabalhos seus na Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, em São Paulo, e na Biblioteca do Itamaraty, em Brasília.

ÁUSTRIA

CZIRNY, Ludwig (Viena, 1821 / Viena, 1889).

Paisagista, litógrafo e gravador em metal. Aluno da Academia de Belas Artes de Viena, tornou-se mais tarde um dos seus professores. Desenvolveu toda a sua atividade artística em sua cidade natal. Quase desconhecido na bibliografia brasileira, passou pelo país em viagem de circunavegação. São de sua autoria pelo menos duas pinturas que retratam a Igreja da Glória na cidade do

E.U.A.

HEADS, Martin Johnson (Lumberville, 1819 / St. Augustine, 1904).

Um dos poucos pintores americanos a passar pelo Brasil no século XIX. Há notícias de que tenha trabalhado com o pintor Edward e Thomas Heide, em 1838. Viena em várias cidades americanas como St. Louis, Chicago, Boston e Nova York, no período de 1838 a 1855. Morou dois anos em Roma, visitando depois a Inglaterra e a França. Em 1859, passou-se em Nova York, onde se tornou amigo do pintor Frederic Church. Veio ao Brasil em 1863, em companhia do reverendo James Fletcher, com o objetivo de ilustrar um livro sobre botânica. Durante sua estada no Rio de Janeiro, pintou a primeira tela sobre paisagem, que se tornaram tema recorrente em suas obras. Permaneceu no Brasil até 1865, período entre Paris e Londres, onde se dedicou para publicar um livro sobre botânica que se intitulava *The Game of Birds*, projeto que não concretizou. Preservou por mais duas vezes a América Central e América do Sul (1866 e 1870), visitando pela Nicarágua, Jamaica, Panamá e Colômbia. Possuem obras suas com temas brasileiros o Museu de Fine Arts, Boston; The Regio Collection, Minneapolis; e a National Gallery of Art, Washington.

FRANÇA

ARAGO, Jacques Etienne Victor (Etagel, 1790 / Rio de Janeiro, 1855).

Desenhista amador, participou da viagem ao redor do mundo comandada por Freycinet, de 1817 a 1820. Permaneceu no Rio de Janeiro entre 1820 e 1821, tendo convivido com a corte brasileira e feito um desenho para dona Leopoldina. De volta à Europa, viveu em Bordeaux e Toulouse e, em 1835, assumiu o cargo de conde de Teatros de Roma.

Retornou ao Brasil em 1835, ficando no mesmo ano, na cidade do Rio de Janeiro. Duas vistas do Rio de Janeiro de sua autoria, *Fine de Glória e Cascatinha da Tipoca*, foram publicadas no *Atlas Historique*, de Freycinet, em Paris, 1825.

BIARD, François-Auguste (Lyon, 1798 ou 1799 / Plancher, 1882).

Pintor de paisagens, retratos e cenas de costumes, além de desenhista de caricaturas. Seguiu a vida eclética antes de se tornar artista. Formou-se pintor na Escola de Belas Artes de Lyon, em que foi aluno de Pierre-Henri Reaumur. Entre 1827 e 1828, viajou pela Espanha, Grécia, Síria e pelo Egito, como professor de desenho da Marinha, a bordo da corveta *La Bayadère*. Retornando a Paris, tornou-se retratista oficial na corte de Louis Philippe e foi premiado com a medalha de prata do Salão de Paris de 1824. Em 1838 veio ao Brasil, onde permaneceu por um ano. Passou por Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. Recusou o posto de professor honorário de

desenhos e pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e seguiu em exposição pelo interior do Brasil, visitando pelo Espírito Santo e Estados do norte. Explorou as margens dos rios Negro e Madeira, embarcando em Belém de volta à França. Deixou pinturas sobre índios e negros do Brasil. Publicou o livro *Des Amois au Brésil Dessiné par R. Arago d'après le Croquis de Biard*, editado em Paris, pela Hachette, em 1862. Os desenhos originais de *Des Amois au Brésil* pertencem aos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro. Existem ainda, de sua autoria, obras sobre o Brasil na Coleção Sérgio Fadel, no Rio de Janeiro; na coleção de J. Kugel Antiquaires, em Paris; e no Museu do Nouveau Monde, em La Rochelle.

BRUNIER, François (Turin, séc. XIX / *).

Pintor de gênero, foi aluno de Gérôme e de Bonnat. Residiu e trabalhou por toda a vida em Paris, estabelecendo-se pelas obras expostas nos salões de pintura daquela cidade. A pintura *O Padre Tardamonte* — atualmente em coleção particular do Rio de Janeiro — figura espécimes de animais dos trópicos sendo empilhados no interior de um gabinete. É espécime o fato de um artista ligado à tradição de pintura de gênero introduzir em sua obra elementos reveladores do gosto pelas terras exóticas, outra característica do século XIX.

CLARAC, comde de* (Paris, 1777 / Paris, 1847).

Paisagista, desenhista e arqueólogo. Filho de imigrantes, exilado durante a Revolução Francesa, retornou à França em 1806. Em 1808, tornou-se professor dos filhos do rei de Nápoles, ao mesmo tempo em que dirigia escavações arqueológicas em Pompeia. Participando da missão diplomática do conde de Luxemburgo, viajou para as Antilhas e América do Sul, em 1816. Acompanhado do botânico Auguste de Saint-Hilaire, chegou ao Rio de Janeiro em junho desse ano, ali permanecendo até setembro. Durante esse período produziu desenhos de diversos aspectos paisagísticos da capital brasileira. De retorno à França, tornou-se membro do Instituto e da Academia de Belas Artes de Paris. Expôs no Salão de Paris de 1819 um trabalho denominado *Intérieur d'une Fin de Bois*, motivado pela experiência da recente viagem.

Existem obras do autor na Coleção Sérgio Fadel e nos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro; na Coleção Aloisio Araujo e na Coleção João Moreira Geyer, em São Paulo.

* Ou Fournier, Claude-François

DIBRET, Jean-Baptiste (Paris, 1768 / Paris, 1848).

Pintor e desenhista, atuou também como cartógrafo e decorador. Primo de Jacques-Louis David, com este viajou pela Itália. Interrompeu suas estadas na Escola de Belas Artes de Paris, em 1791, devido à Revolução Francesa. Dedidou-se, então, ao estudo de

Engenharia na Escola Politécnica, da qual mais tarde seria professor de desenho. Voltando a pintar em 1798, participou do Salão de Paris, com obras sobre as campanhas napoleônicas, com as quais foi premiado, passando a receber grande número de encomendas oficiais. Em 1815, foi convidado para integrar, como professor de pintura histórica, a Missão Artística Francesa, que fundaria a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Chegado ao Brasil, em 1816, atuou como pintor da Casa Imperial e foi membro correspondente da classe de Belas Artes do Instituto da França. Colaborou na decoração da cidade do Rio de Janeiro para as festas de aclamação do príncipe regente. Devido à demora na construção da Academia, iniciou pintura por conta própria, com *Montigny*, formando o primeiro grupo de discípulos brasileiros. Nesse período, realizou viagens pelas províncias de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Quando a Academia teve seu funcionamento oficializado, em 1829, o artista organizou as primeiras exposições de Belas Artes no Brasil. Retornou à França em 1831, acompanhando o almirante Manoel de Almeida Portugal. Depois, futuro diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Publicou em Paris o *Esquisse Préliminaire de l'Histoire de l'Art*, pela firma Firmin Didot Frères, entre 1834 e 1839.

A coleção que possui o maior número de obras do pintor é a dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro. Cinco vitais de São Paulo pintadas por Debret estão conservadas e distribuídas pela Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, na Coleção João Moreira Garcez, Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo e Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo, em São Paulo. Além disso, possuem obras do artista a Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; o Museu Imperial, em Petrópolis; a Coleção Paulo Fontinha Geyer e o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; e a Coleção Alvaro Araújo e o Museu de Arte de São Paulo.

D'HASTREL, Adolphe (França, 1807 / França, 1870).

Pintor amador de paisagens e retratos. Veio à América do Sul em 1819, no posto de capitão de artilharia durante o bloqueio francês no Rio de Janeiro, chegando ao Rio de Janeiro em 1849. Aproveitando momentos de folga na Marinha, pintou várias vistas panorâmicas da cidade. Entre 1843 e 1850, publicou uma série de albumens litográficos, com vistas de suas viagens pelo interior. O álbum *Scènes de l'Art*, publicado em Paris, em 1847, contém um panorama da cidade do Rio de Janeiro. *Os olhos mais ardentes do Brasil* na seção de iconografia da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro; e na Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo.

ÉLIE DE VANCY (França, 1756 / , 1788).

Ilustrador, pintor e gravador. Formado na Escola de Belas Artes de Paris, onde foi aluno de Vau. Engenheiro na Expedição de La

Pérouse, em 1785, registrando os pontos pelas quais passava a expedição. Grande parte dos desenhos se perdeu no naufrágio que deu fim à expedição. Existem conservados hoje catenões debru, nove dos quais foram gravados no atlas publicado com os documentos da Expedição de La Pérouse.

Uma coleção particular na cidade de São Paulo possui uma vista da Ilha de Santa Catarina, gravada para o álbum da Expedição de La Pérouse.

DORAND-BRAGER, Jean-Baptiste Henri (Dol de Bretonne, 1814 / , 1879). Pintor de paisagens e combates navais. Estudou na Escola de Belas Artes de Paris, tendo frequentado os ateliês de Guérin e Eugène Isabey. Em 1839, veio ao Brasil acompanhando o tenente príncipe de Joinville, filho do rei Louis Philippe. Em 1840, viajou com a frota que acompanhava Napoleão à Ilha de Santa Helena. Passou grande parte de sua vida em viagens, participando de expedições a Tânger, Madagascar e à Córnia, durante a guerra com a Rússia. Muitas obras de sua autoria se encontram no Museu Nacional de História e de Ciências Naturais, com temas, cenas históricas ou de batalhas. Possuem ilações do artista de vistas da Baía do Rio de Janeiro do Museu Imperial, em Petrópolis, e os Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro.

GLAZIOU, Auguste François Marie (Berlim, 1813 / Bousail, 1897).

Engenheiro, arquiteto, paisagista e botânico, iniciou seus estudos de Engenharia na Escola Politécnica de Angers, concluindo-se na Escola Central de Paris. Em 1860, veio ao Brasil, convidado pelo governo, para reformar o Parque Público da cidade do Rio de Janeiro, sendo nomeado diretor dos Jardins Imperiais, em 1862. Dirigiu as obras de reforma da Praça de Aclamação (atual Praça da República), do parque da Quinta da Boa Vista, Largo do Capim (atual Praça Lopes Trovão), Largo São Francisco de Paula, Largo do Paço (atual Praça XV de Novembro), todas no Rio de Janeiro. Viajou pelo interior de Minas Gerais e Rio de Janeiro, coletando plantas para estudo e suprimento dos museus da Europa de exemplares botânicos do Brasil. Foi o introdutor do estilo romântico nos jardins brasileiros. Retornou à França, em 1897, vindo a falecer em segredo. Publicou *Alguns Brasileiros: Uma Visão do Rio de Janeiro*, Copenhagen, 1871; *Cyprineas: Favelas do Brasil*, em Paris, entre 1869 e 1873; e *Libanos Brasileiros*, em Regensburg, 1876. As plantas de reforma dos jardins do Rio de Janeiro estão conservadas atualmente na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

GUISON, Alfred (Nantes, 1808 / Nantes, 1878).

Litógrafo, pintor e arquiteto. Iniciou seus estudos artísticos no Colégio de Nantes, com aulas na Escola de Belas Artes de Paris. Notabilizou-se sobretudo pintando e gravando paisagens.

A Biblioteca Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro; a Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo; e o Museu do Estado de Pernambuco possuem exemplares de um panorama de Pernambuco, em três folhas, gravado por A. Guison, a partir de desenhos de Hagedorn.

LIBRETON, Joaquim (Saint Meel de Gail, 1760 / Rio de Janeiro, 1819). Humanista, escritor, historiador e crítico de arte. Estudou Humanidades no Colégio dos Teatinos, tendo sido clérigo dessa ordem religiosa. Foi professor de retórica em Tulle, chefe da seção de museus, conservatório e bibliotecas e diretor da seção de Belas Artes do Ministério do Interior da França. Em 1800, passou a atuar como tribuna da Assembleia Legislativa, tendo sido eleito, três anos mais tarde, secretário perpétuo da classe de Literatura e Belas Artes do Instituto da França. Após a queda de Napoleão, foi levado a demitir-se desse cargo. Por intermédio de Hummel, recebeu o marquês de Marilva, que o convidou a organizar a Missão Artística Francesa, que fundaria a Academia Imperial de Belas Artes no Brasil. Em 1816, Lebreton desembarcou no Rio de Janeiro, acompanhado dos artistas e trazendo grande acervo de originais e cópias de obras de arte, que seriam vendidas ao governo brasileiro. Durante três anos aguardou a concretização do projeto de construção da Escola Real de Belas Artes, mas morreu sem vê-la inaugurada.

MICHELLERIE, Cyprien François Huber de la (Nantes, 1802 / Nantes, 1875). Engenheiro militar, pintor de paisagens e retratos e litógrafo. No ano de 1830, passou alguns meses no Rio de Janeiro, sendo autor de um desenho de parte da planta da cidade, posteriormente integrado por Steinmann & Cia. Em 1832 voltou para Nantes, onde continuou a pintar, estabelecendo-se como professor de desenho. Entre os anos de 1836 a 1861, expôs nessa cidade, dentre outras obras, aquelas feitas no Brasil. Há uma aquela sua, com vista do Largo do Paço, em coleção particular de São Paulo. Na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, encontram-se outras obras do artista.

MARTIN, C. J. *

Pintor de paisagens, seus dados biográficos são desconhecidos. Tem-se notícia de sua estada no Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1850, quando pintou vistas e cenas caríacas. Sabe-se ainda que esteve em Calcutá, de 1852 a 1853, de onde teria seguido para Nova York. As paisagens pintadas durante o período de permanência no Brasil encontram-se na Coleção Sérgio Fadel, Coleção Paulo Fontinha Geyer e nos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

* No catálogo de 1965 do Museu Castro Raymundo Ottomai Maya, o nome do artista consta como Charles Martin.

MARTIN, Jules Victor Andre (Marsilha, 1811 / São Paulo, 1907). Arquiteto, pintor, desenhista e litógrafo. Formou-se na Escola de Belas Artes de Marsilha. Veio ao Brasil em 1868, radicando-se na cidade de São Paulo. Foi professor no Liceu de Artes e Ofícios. Desenhou com Francisco de Albuquerque a planta de capital paulista, em 1877. É autor do projeto do Viaduto do Chi e da Galeria de Santa. Em 1900, em Paris, editou a *Revista Industrial da Estado de São Paulo*. Foi o introdutor da litografia e do motor a gás em São Paulo.

A Coleção João Moreira Garcez, em São Paulo, possui uma vista da cidade litografada por Martin. Na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, há um conjunto de litografias suas; e no Museu Paulista, uma aquela

representando a inauguração da Avenida Paulista, em São Paulo.

MARTINET, Alfred (França, 1821 c. / 1871 c.).

Pintor de paisagens, retratos e litógrafo. Chegou ao Rio de Janeiro em 1841, quando começa a trabalhar para a Casa Litográfica Heaton e Remburg e para a editora Lacomme. Em 1847, tem publicado seu livro *O Brasil Povoado e Monumental*, no Rio de Janeiro, por Heaton & Remburg. De sua autoria, existe nos Museus Castro Maya um conjunto litografado de três vistas panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, há litografias do artista na Biblioteca Nacional, na Coleção Paulo Fontinha Geyer e na Coleção Gilberto Ferrez, Rio de Janeiro.

MICHELLERIE, Cyprien François Huber de la (Nantes, 1802 / Nantes, 1875). Engenheiro militar, pintor de paisagens e retratos e litógrafo. No ano de 1830, passou alguns meses no Rio de Janeiro, sendo autor de um desenho de parte da planta da cidade, posteriormente integrado por Steinmann & Cia. Em 1832 voltou para Nantes, onde continuou a pintar, estabelecendo-se como professor de desenho. Entre os anos de 1836 a 1861, expôs nessa cidade, dentre outras obras, aquelas feitas no Brasil. Há uma aquela sua, com vista do Largo do Paço, em coleção particular de São Paulo. Na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, encontram-se outras obras do artista.

MONTIGNY, Auguste Henri Victor Grandjean de (Paris, 1776 / Rio de Janeiro, 1850). Arquiteto e urbanista, fez seus estudos preparatórios no Liceu de Paris, em que cursou também a Escola de Belas Artes, tendo sido aluno de Delanoy, Percier e La Fontaine.

Na Itália, foi autor de vários projetos, como a remodelação da Vila Medici, em 1803. Veio ao Brasil em 1816, convidado a integrar a Missão Artística Francesa, organizada por Lebreton*. Encarregado de projetar a sede da Academia Imperial de Belas Artes, foi, depois de sua construção, nomeado professor de arquitetura, lecionando de 1827 a 1859. É autor de inúmeros projetos da cidade, como o Edifício da Praça do Comércio, a adaptação do Seminário de São Joaquim para ali funcionar o Colégio Pedro II, o teatro do Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes) e o de São Francisco de Paula, entre outros. Fazia, além disso, várias decorações para festas do Rio de Janeiro. É considerado o primeiro grande urbanista da cidade, sendo a ele atribuído o início da fase neoclássica da arquitetura brasileira.

* Ver Lebreton, Joaquim.

MONVOISIN, Raymond-Auguste

Quinac (Bordeaux, 1794 / Boulogne-sur-Mer, 1870). Pintor de cenas históricas, paisagens e retratos e litógrafo. Iniciou seus estudos de arte com

Pierre Lacour, completando sua formação na Escola de Belas Artes de Bordeaux, tendo sido aluno de Pierre Guerin. Foi premiado no Salão de Paris em 1820, 1821 e 1831. Em 1836, desentendeu-se com o diretor-geral dos Museus da França. Após o incidente, sua carreira artística passou a sofrer perseguição acirrada, o que motivou seu exílio voluntário na América do Sul, onde passou dois anos. Em 1843, depois de três meses em Buenos Aires, foi para o Chile. Esteve no Rio de Janeiro em 1847, pintando vistas da cidade e retratos do imperador dom Pedro II e da imperatriz Teresa Cristina. Há obras suas nos Museus Castro Maya, na Coleção Sérgio Fadel e na Coleção Paulo Fontinha Geyer, todos do Rio de Janeiro.

PALLIÈRE, Arnaud Julien (Bordeaux, 1763 / Bordeaux, 1862).

Pintor e urbanista, era filho do pintor e gravador Jean Pallière, com quem iniciou os estudos artísticos, aperfeiçoando-se em Paris no ateliê de François André Vincent. Expôs nos Salões de Paris de 1808, 1810 e 1814 e foi membro de academias da França, Bélgica e Holanda. Veio ao Brasil em 1817, no mesmo navio que a primeira Leopoldina. Nomeado pintor da princesa, logo ao chegar ao Rio de Janeiro mostrou telas. Em 1822, recebeu o título de professor de desenho da Imperial Academia Militar, e foi incumbido de executar levantamentos de planos e pinturas de vistas de cidade, nas províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Foi autor de um plano de urbanização e do projeto do Largo da Memória em Niterói. A ele é conferido por alguns historiadores o mérito de ser o primeiro artista a produzir litografias no Brasil, provavelmente na oficina do Arquivo Militar, dirigida por Steinmann & Cia. Regressou à França em 1830.

Dentre outros acervos, possuem obras do artista a Fundação Maria Luiza e Oscar Americano (óleo atribuído), a Coleção João Moreira Garcez e a Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo; a Coleção Paulo Fontinha Geyer e o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro; o Museu Imperial, em Petrópolis; e o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto.

POTEMONT, Adolphe Theodore Jules Martial (Paris, 1828 / Paris, 1883).

Pintor de paisagens e ilustrador, cursou Belas Artes em Paris, tendo sido aluno de Cognat, Félix Brionet e Marville. Participou dos Salões de Paris de 1846 a 1882. É possível que tenha estado no Brasil por volta de 1870, quando teria pintado a paisagem *Fundo da Baía de Guanabara*, óleo atualmente conservado no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

ROUËDE, Emile (Avignon, 1850 / Santos, 1912)*.

Pintor de marinhas e escritor. Por volta de 1880, fugiu para o Brasil, depois de participar de uma revolta na Marinha Real Espanhola. No Rio de Janeiro foi professor no Liceu de Artes

e Ofícios. Envolvendo-se na causa abolicionista, deixou obras pintadas em público a fim de coletar fundos para libertação de escravos no Norte do país. Escreveu peças de teatro satíricas, tendo sido pareado de Coelho Neto em uma delas. Após a proclamação da República, desenhos charges satirizando Floriano Peixoto, que motivaram o decreto de sua prisão. Fugiu para Minas Gerais com Olavo Bilac. Em 1898, mudou-se definitivamente para Santos, onde continuou a pintar. Na Coleção Jorge Eduardo Semear, no Rio de Janeiro, encontra-se o óleo *Fundo abolicionista*.

* Ou (Avignon, 1848 / Santos, 1908).

TAUNAY, Félix Emile (Montmorency, 1795 / Rio de Janeiro, 1881).

Pintor de paisagens, retratos e cenas históricas. Filho de Nicolas Antoine Taunay, acompanhado o pai em sua viagem ao Brasil, com integrante da Missão Artística Francesa, em 1816. Radicou-se no Rio de Janeiro, onde desde jovem se dedicou a atividades artísticas. Foi professor de francês, grego e literatura do imperador dom Pedro II. Em 1824, recebeu o pai no endereço de pintura de paisagem na Academia e Escola Real de Belas Artes. A partir de 1833 tornou-se secretário e, entre 1834 e 1851, diretor da Academia.

Possuem obras do artista o Museu Nacional de Belas Artes, a Coleção Paulo Fontinha Geyer, a Biblioteca Nacional e o Museu Histórico, no Rio de Janeiro; e o Museu de Arte de São Paulo.

TAUNAY, Nicolas Antoine (Paris, 1755 / Paris, 1830).

Pintor de paisagens, retrato e pinturas históricas. Membro de tradicional família de artistas, iniciou seus estudos no ateliê de Léopold, Brenet e Camerer. Em 1784, ingressou na Academia Real de Pintura de Paris, em que foi aluno de David. Entre 1789 e 1791, foi pensionista da academia parisiense em Roma. Foi eleito para o Instituto da França, em 1795, e, dez anos depois, escolhido para retratar a campanha napoleônica na Alemanha. Engajou-se na Missão Artística Francesa, organizada por Lebreton, embarcando também para o Brasil com a família, em 1816. Acompanhando a construção da Academia Imperial de Belas Artes, lecionou pintura e foi pintor oficial da corte. Foi nomeado titular da cadeira de pintura de paisagem da Academia. Em 1821, decide retornar à França com a esposa, deixando o filho Félix Emile Taunay como seu sucessor na Academia. No Rio de Janeiro, residiu no Alto da Boa Vista, junto à Cachoeira da Tijuca, conhecida hoje pelo nome do artista.

Obras de sua autoria são encontradas no Museu Nacional de Belas Artes, nos Museus Castro Maya e no Museu da Cidade do Rio de Janeiro; no Museu Imperial de Petrópolis; e no Museu de Arte de São Paulo, entre outros.

Obras de sua autoria são encontradas no Museu Nacional de Belas Artes, nos Museus Castro Maya e no Museu da Cidade do Rio de Janeiro; no Museu Imperial de Petrópolis; e no Museu de Arte de São Paulo, entre outros.

TAUNAY, Thomas Marie Hippolyte (Paris, 1795 / , 1864). Esteve no Brasil de 1816 a 1821, acompanhado do pai, Nicolas, e o irmão Félix na Missão Artística Francesa. Como correspondente do Jardim de Plantes de Paris, era encarregado de preparar uma coleção brasileira de história natural. Percorreu as províncias do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. É autor, em colaboração com Ferdinand Denis, dos livros *Nature Historique et Éclaircie de l'Amérique du Rio de Janeiro*, Paris, 1821, e *Le Brésil. Mœurs, Usages et Coutumes des Habitants de la Bayanne*, Paris, 1822, com 34 gravuras, algumas ilustradas em antigas ilustrações do livro de Jean de Lery.

VINET, Henri Nicolas (Paris, 1817 / Niterói, 1878).

Paisagista e discípulo de Corot na Escola de Belas Artes de Paris. Viajou para o Brasil em 1836, vivendo no Rio de Janeiro, onde foi professor de pintura com Emil Bachel. Em 1872, mudou-se para Niterói, continuando a ministrar suas aulas. Participou por treze vezes das Exposições Gerais da Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro, entre 1839 e 1879, sendo premiado com três medalhas de prata e uma de ouro. Foi também condecorado com a Ordem da Rosa, em 1863. Foi um dos pioneiros da pintura ao pino no Rio de Janeiro.

Há obras nos Museus Nacional de Belas Artes, no Museu Castro Maya, na Coleção Luis Bourgeois de Holanda, Coleção Paulo Fontinha Geyer e Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro; no Museu Imperial de Petrópolis; dentre outros.

HOLANDA

BERTICHEL, Pieter Godfried (Holanda, 1796 / Petrópolis, 1866 c.). Gravador e pintor de paisagens. Pouco se sabe sobre sua vida e estada no Brasil. Permaneceu no Rio de Janeiro de 1817 a 1818, tendo participado da Exposição Geral de Belas Artes de 1845. Em 1860, publicou o álbum *O Brasil Povoado e Monumental*, contendo 46 vistas gravadas.

Obras sobre o Brasil no Museu Imperial de Petrópolis, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, e Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

INGLATERRA

ALEXANDER, William (Maidstone, 1767 / Maidstone, 1816).

Pintor de paisagens, desenhista e aquarelista. Estudou com o paisagista Lebreton, tendo ingressado na Royal Academy of Arts, em Londres, em 1784. Foi professor de desenho na Escola Militar, e a partir de 1808, conservador adjunto do British Museum. Acompanhou o cônsul McCarty e Pringle,

passando pelo Rio de Janeiro, quando registrou em aquarela uma vista do Aqueduto do Rio (Atas da Câmara), posteriormente gravada em seu relato de viagem *Travels in China and Tartary*, editado em Paris, em 1805. Participou da viagem descrita por John Barrow em *A Voyage to Cutchin in the Year 1792 and 1793*, publicada em 1806. No British Museum, encontra-se em aquarela uma vista do Rio de Janeiro de sua autoria.

ALKIN, H.

Gravador. Autor de cerca de 36 aquarelas (vistas do Rio de Janeiro), gravadas em 1821, em *Sketches of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, editado em Londres, em 1822, por Thomas McLear. Há exemplares do álbum nos Museus Castro Maya e na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

BATE, Richard (Londres, 1775 / Londres, 1856).

Aquarelista amador, esteve no Rio de Janeiro de 1807 a 1821, atuando como comerciante. Durante o tempo em que esteve no Brasil, registrou paisagens pitorescas e lugares públicos da capital, como o Largo do Paço, o Castelo da Glória e o Cemitério das Inglesas. Esteve por mais três vezes no país: em 1827, entre 1829 e 1832, e entre 1835 e 1838. Existem aquarelas suas na Coleção Gilberto Ferrez, no Rio de Janeiro; e na Biblioteca da Universidade de Cornell, em Nova York.

BURCHILL, William John (Fulham, 1783 / Londres, 1861).

Botânico e desenhista. Filho do proprietário do Horto Botânico de Fulham, desde cedo dedicou-se aos estudos científicos, tornando-se membro da Linnean Society, em 1803. Foi o criador e primeiro diretor do Jardim Botânico de Santa Helena. De 1810 a 1815 empreendeu extensas viagens pelo interior da União-Sul-Africana. Incentivado pelo amigo ornitólogo William Swannson, veio ao Brasil em 1823, na missão diplomática para reconhecer a independência do Brasil de seu Charles Stuart, acompanhado de Charles Landner. Após visitar pelas arredores do Rio de Janeiro, dirigiu-se ao interior do país, percorrendo São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Pará, de onde retornou à Europa, em 1830. Pretendia chegar aos Andes após atravessar o território brasileiro, mas sua viagem foi interrompida por motivos familiares. Formou um herbário de mais de 7.000 espécies botânicas coletadas no Brasil. Nasceu-se em 1863, atendendo-se imitando por não ter seu trabalho reconhecido na Inglaterra.

Uma grande coleção de desenhos e aquarelas suas encontra-se no Johannesburg African Museum. Um desenho particular no Rio de Janeiro também possui desenhos do artista.

CHAMBERLAIN, Henry (Inglaterra, 1796 / Berlim, 1864).

Militar, pintor e aquarelista amador. Filho do cônsul geral da Inglaterra no Rio de Janeiro, em Henry Chamberlain, Oficial da Artilharia Real Britânica, veio ao Brasil em 1819.

permanecendo no Rio de Janeiro até 1820. Transferiu-se, então, para a Nova Zelândia, e em seguida para a Cidade do Cabo e as Bahamas, onde morreu de febre amarela, com patente de capitão. Não são conhecidas obras de sua autoria referentes a viagens posteriores. Notabilizou-se pela publicação do álbum *Trees and Canopies of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil*, editado em Londres, por Thomas McLean, em 1822. Para esse álbum, ilustrado com 36 águas-tintas coloridas gravadas por John Clark, H. Allen e T. Hunt, fez trabalhos muito parecidos com os do desenhista de costumes português Joaquim Cândido Guilhelin, editados na época como cartões postais.

Existem desenhos originais das ilustrações do álbum de Chamberlain na Coleção Emanuel Araújo e no acervo do Museu de Arte de São Paulo. Há exemplares do seu álbum nos Museus Castro Maya e na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

CLARK, John
Gravador. Autor de nove das 36 águas-tintas do álbum do tenente Henry Chamberlain *Trees and Canopies of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil*, editado em Londres, por Thomas McLean, em 1822.

EARLE, Augustus (Londres, 1791 / Londres, 1839 c.)
Pintor de paisagens, costumes e retratos. Filho do pintor James Earle e sobrinho do retratista Ralph Earle, cursou a Royal Academy of Arts, de Londres, a partir de 1807, sendo contemporâneo de Turner e Landseer. De 1815 a 1817 viajou pelo Mediterrâneo com seu irmão William Smyth, oficial da Marinha inglesa e artista amador. Em 1818, iniciou extensas viagens, começando pelas Ilhas Canárias, passando pelo Brasil, em 1820, e dirigindo-se, em seguida, ao Chile e Peru. Retornou no ano seguinte ao Rio de Janeiro, ali permanecendo até 1824. Nesse período no Brasil tornou-se grande amigo de Maria Graham, tendo cedido à escritora três ilustrações para o seu livro *Journal of a Voyage to Brazil*. Na sequência de sua viagem, naufragou próximo ao Cabo da Boa Esperança, permanecendo preso por sete meses na Ilha de Tristão da Cunha. De 1825 a 1828 viajou pela Austrália, Nova Zelândia, Filipinas, Cingapura e Índia, sendo obrigado a retornar à Inglaterra por motivos de saúde. Em 1832, desembarcou novamente na então capital brasileira, como desenhista da Expedição Beagle, comandada pelo capitão Fitzroy e tendo Charles Darwin como companheiro de viagem. Ainda com a saúde abalada foi obrigado a desligar-se da expedição, quando chegava a Montevideo, sendo substituído por Conrad Martens.

Do período brasileiro, existem obras de sua autoria também, entre outras, na Coleção Paulo Fontinha Geyer, no Rio de Janeiro; no British Museum, em Londres, e na Commonwealth National Library, em Canberra, Austrália.

O livro de Robert Fitzroy *Narrative of the Surveying Voyage of His Majesty's Ship, Beagle*, publicado em Londres, por Henry Colburn, em 1839, vem ilustrado em seu primeiro volume com reproduções de vistas do Rio de Janeiro e Salvador feitas pelo artista. As obras de Earle editadas no diário de Graham são *Peru e Mercado de Escravos em Pernambuco; Mercado de Escravos no Rio; e Retiro de D. Maria de Jesus* (gravadas por Edward Finden).

GRAHAM, Maria (Papacoste, 1785 / Kensington Gravel Pits, 1842)
Escritora e artista amadora, de 1808 a 1815 residiu na Índia com o pai, o contra-almirante Dundas. Veio por três vezes ao Brasil. Em 1821, passou por Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, a caminho do Chile, em navio comandado por seu marido, Thomas Graham. Em 1822, partindo do Chile — onde ficou viúva — de retorno à Inglaterra, residiu por sete meses no Rio de Janeiro, tornando-se amiga do pintor Augustus Earle. Em 1824, passou por Pernambuco e pela Bahia, dirigindo-se ao Rio de Janeiro, a convite de dom Pedro I, para ser a preceptor da princesa dona Maria da Glória, permanecendo no país por um ano. Casou-se, novamente, com o pintor Augustus Earle, na Inglaterra, em 1827, mudando-se em seguida para a Itália.

Escreveu relatos de sua viagem à Índia, Chile, Brasil e Roma. É autora, além disso, de livros infantis, como *Little Arthur's History of England* (um clássico no gênero); textos de História, como o esboço da História do Brasil que introduz o seu diário de viagens; e de arte, como *Museum of the Life of Nicholas Poussin* e *Essays Towards the History of Painting*. O relato de sua viagem ao Brasil *Journal of a Voyage to Brazil and Residence There During the Years 1821, 1822, 1823* foi publicado em 1824, em Londres.

Existem desenhos atribuídos à autora na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e no Museu de Arte de São Paulo. Um grande conjunto de desenhos sua encontra-se no British Museum, em Londres.

* Ou Lady Calcott (depois de seu segundo casamento)

HAVELL, William (Reading, 1782 / Reading, 1857)
Pintor. Apesar de filho de Luke Havell, mestre de desenho da Reading Grammar School, William parece ter sido artista autodidata. A partir de 1804, passou a expor constantemente na Royal Academy of Arts, em Londres, e na Society of British Artists, sendo um dos fundadores da Royal Society of Painters in Watercolor. Em 1816, passou pelo Rio de Janeiro, em viagem que fez para a China com a embaixada de lord Amherst. De 1817 a 1825, na Índia, trabalhou como retratista em aquarela. Vendeu a Inglaterra em 1827. A obra *Golden Shore on the Brigantine Shore — Harbour of Rio de Janeiro*, encontra-se atualmente conservada no Victoria & Albert Museum, em Londres.

LANDSEER, Charles (Londres, 1799 / Londres, 1874 ou 1879)
Desenhista, aquarelista e pintor, ingressou em 1816 na Royal Academy of Arts, de Londres, da qual se tornou sócio em 1837, membro efetivo em 1845 e reitor de então entre 1851 e 1873. Veio ao Brasil em 1825, junto com o botânico e desenhista William John Burchell, acompanhar o embaixador Charles Stuart e comitiva, que tinham por objetivo reconhecer a independência do país. Permaneceu no Rio de Janeiro por aproximadamente dois anos e regressou à Inglaterra, em 1827. Já de volta à Europa, Landseer foi obrigado a entregar a sir Charles Stuart todos os seus desenhos feitos durante a vigência da missão. Há óleos e um grande conjunto de desenhos do artista, sobre o Brasil, em uma coleção particular do Rio de Janeiro.

LLOYD, William (, 1822 / , 1905)
Engenheiro e aquarelista inglês, veio ao Brasil por volta de 1870, como concessionário do projeto de construção de uma ferrovia ligando o Paraná a Mato Grosso, comandado por Thomas Bigg-Whiter. Pintou nas horas livres, durante a viagem, um conjunto de paisagens brasileiras.

Algumas de suas vistas encontram-se hoje no acervo da Liga Ambientalista, em Curitiba.

OUSELEY, William Gore (Londres, 1797 / Londres, 1866)
Diplomata e aquarelista amador. Estudou em Paris e Leyden. Como diplomata, viveu em Estocolmo, nos Estados Unidos e em países da América do Sul. Em 1823, veio ao Rio de Janeiro a trabalho. A partir de 1833, passou a exercer o cargo de secretário da Legião Britânica. Foi enviado em 1844 para ministrar no Uruguai e na Argentina, retornando para a Inglaterra em 1850.

É autor do álbum *Views in South America from Original Drawings Made in Brazil. The River Plate, The Paraná &c.*, editado em 1852, em Londres, por Thomas McLean, que traz 25 litografias de J. Needham, feitas a partir de originais do artista. Há exemplares do álbum na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; na Coleção João Moreira Garcez e na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo.

O livro *Brazil, the River Plate, and the Falkland Islands*, de William Hatfield, editado em Londres, em 1854, é ilustrado também a partir de desenhos de Ouseley.

Há trabalhos seus na Liga Ambientalista, em Curitiba, na Coleção Sérgio Fadel e na Coleção Paulo Fontinha Geyer, no Rio de Janeiro.

POOLE, James L. (1804 / 1886)
Pintor paisagista de quem se desconhecem dados biográficos. Não existem também registros de que tenha vindo ao Brasil. Em suas obras predominam paisagens escocesas e do norte do País de Gales. Foi provavelmente um seguidor tardio da Escola de paisagistas de Norwich. É autor do óleo *Uma do Rio de Janeiro, com Praia de Botafogo e Corcovado*, pertencente a uma coleção particular, em São Paulo.

SYDENHAM, B.
Litógrafo, cujos dados biográficos são desconhecidos. Um conjunto de litografias aquareladas de vistas do Rio de Janeiro, formando um panorama circular, datado de 1795, é o único registro de sua eventual passagem pelo Brasil. A obra, atribuída a ele por Gilberto Ferrez, pertence à Coleção Paulo Fontinha Geyer, no Rio de Janeiro.

VIDAL, Eméric Ennes (Bedford, 1791 / Brighton, 1861)
Aquarelista amador inglês. Veio ao Brasil pela primeira vez acompanhando a família real, de 1808 a 1809. Numa segunda vez, entre 1816 e 1818, esteve aqui durante viagem pelo Atlântico Sul. Em 1834, como secretário do almirante Graham Hamond, voltou novamente ao Brasil, onde permaneceu até 1837. Registrou os arredores do Rio de Janeiro, encontrando-se, em seu *Paisagem Illustrations*, duas vistas da cidade. Dedicou-se, em sua obra, principalmente ao tema da Marinha, tendo retratado várias fragatas inglesas ancoradas no Porto do Rio de Janeiro.

A Coleção Paulo Fontinha Geyer, em São Paulo, possui álbum de aquarelas originais do artista. Outras obras são encontradas no Museu de Arte de São Paulo e em coleção particular de São Paulo. A Fundação Raymundo Ottoni Castro Maya, Rio de Janeiro, conserva um panorama de 5 metros de largura da Baía de Guanabara.

Publicação ilustrada: *Picturae Illustrations of Buenos Aires and Monte Video*. Londres, 1820; *Description of a View of the City of St. Sebastian, and Bay of Rio de Janeiro*. Londres, 1828.

ITÁLIA

CASAGNETO, Giovanni Battista Felice (Gênova, 1851 / Rio de Janeiro, 1900)
Pintor de marinhas e paisagens, estudou na Academia Julien, tendo sido aluno de Frédéric Monstead, em Toulon. Radicou-se no Rio de Janeiro a partir de 1874. Em 1877 passou a estudar na Academia Imperial. Foi aluno de Zeferrino da Costa, Vitor Meirelles e Georg Grimm. Integrou-se ao Grupo Grimm, que se reuniu para pintar paisagens d'opéra nature, em Niterói.

Há obras do artista no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, e em coleções particulares brasileiras.

CICARELLI, Alessandro (Nápoles, 1811 / Nápoles, 1879)
Desenhista e pintor. Chegou ao Rio de Janeiro em 1840, tendo sido professor de desenho da imperatriz Tereza Cristina. Participou da Exposição Geral de 1841, e, em 1848, foi para a Exposição de 1849. Foi diretor da Escola de Pintura de Santiago, de 1849 a 1869. Obras suas sobre o Brasil no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

DE MARTINO, Eduardo (Castellmare di Stabia, 1838 / Livorno, 1912)

Pintor de cenas históricas e marinhas. Autodidata, teria figurado entre os pintores paisagistas da Escola de Pouilly de Nápoles. Em 1864, foi para Montevideo como oficial da Marinha. Esteve no Brasil entre 1868 e 1869, passando pelo Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Nos anos seguintes foi a Buenos Aires e Montevideo, mudando-se mais tarde para a Inglaterra.

Existem pinturas do artista no Museu Nacional de Belas Artes e Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro; Museu Imperial de Petrópolis; e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Há, no Museu Naval e Oceanográfico, Rio de Janeiro, uma coleção de desenhos seus.

FACCHINETTI, Nicola Antonio (Trivento, 1824 / Rio de Janeiro, 1900)

Pintor de paisagens e retratos, pouco se sabe de sua origem e formação, a não ser que, ao chegar ao Brasil, em 1849, tinha três anos de aprendizado artístico. Teria deixado a Itália por motivos políticos. Radicou-se na cidade do Rio de Janeiro, onde deu aulas de desenho e pintura e dedicou-se à produção de retratos. A partir de 1870, mudou para a pintura de paisagem, que o notabilizou, chegando a fazer parte do Grupo Grimm. Pintava sob encomenda principalmente para fazendas nos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Participou de várias das exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes. Existem obras do pintor também no Museu Nacional de Belas Artes, nos Museus Castro Maya, na Coleção Paulo Fontinha Geyer, na Coleção Sérgio Fadel, na Coleção Luiz Buarque de Holanda, no Rio de Janeiro, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

RIGHINI, Joseph Leone (, 1830 c. / , 1884)

Pintor de paisagens e desenhista, foi aluno de Pecheux, na Academia de Belas Artes de Turim. Entre 1844 e 1855 expôs na Promotrice di Belle Arti. Pintou paisagens da região Norte do Brasil, sobretudo do Estado do Pará. Existem trabalhos do artista na Coleção Paulo Fontinha Geyer e na Biblioteca Nacional, ambas no Rio de Janeiro.

STALLONE, Luigi (Nápoles, / Rio de Janeiro,)

Pintor de vistas e retratos. Em Nápoles, foi professor da Academia de Belas Artes. Veio ao Brasil em 1843, fixando-se na cidade do Rio de Janeiro.

O óleo do pintor *Lago da Paço* encontra-se no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

PORTUGAL

GUILLIBEL, Joaquim Cândido (Lisboa, 1787 / Rio de Janeiro, 1859)
Militar, arquiteto, desenhista, cartógrafo e topógrafo. Chegou ao Rio de Janeiro

acompanhando o pai — um funcionário da Casa da Moeda da Lisboa que fora transferido para o Brasil em 1808, com o traslado da família real. Militar de formação, foi promovido em 1811, quando passou a exercer funções de desenhista do Arquivo Militar. Atuou na comissão atreva de província do Maranhão, em 1819. Escreveu por diversas vezes funções de cartógrafo e topógrafo, seja desenhando mapas, seja trabalhando no comitê de levantamento topográfico no Rio de Janeiro e Maranhão. Ingressou no curso de Arquitetura na Academia Imperial de Belas Artes, em 1827, tornando-se em 1836 professor de desenho descritivo e arquitetura. Seguiu carreira militar, chegando a coronel reformado do Imperial Corpo de Engenheiros. Desde 1814, tornou-se conhecido pelos desenhos em que fixava personagens e costumes do Rio de Janeiro, no qual serviram de referência a outros artistas estrangeiros que editaram álbuns sobre o Brasil. O caso mais conhecido é o do tenente Henry Chamberlain, que reproduziu

"Figurinhas" de Guilhelin no livro *Trees and Canopies of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, editado por Thomas McLean, em Londres, em 1822. A Coleção Paulo Fontinha Geyer, no Rio de Janeiro, possui dois álbuns seus de "Figurinhas", e na Coleção José Mindlin, em São Paulo, há um álbum de "Figurinhas" do Maranhão. Uma coleção particular do Rio de Janeiro tem um conjunto de desenhos do autor.

SICILIA

BUVELOT, Abraham Louis (Morges, 1814 / Melbourne, 1888)

Pintor paisagista, aquarelista e fotógrafo. Foi aluno de Marc Louis Arlaud, na Escola de Desenho de Lausanne, de Jean Georges Volmar, na Academia de Berna, e de Camille Fler, em Paris. Veio ao Brasil em 1835, fixando-se em Salvador, onde permaneceu até 1840. Nesse ano mudou-se para o Rio de Janeiro, retornando em 1852 a Paris, após contrair malária. Acreditou-se que tenha passado pelo Brasil uma segunda vez, em 1864, a caminho da Austrália, onde iria radicar-se. Participou das exposições da Academia Imperial de Belas Artes de 1840 a 1860, mesmo após ter deixado o país, tendo recebido medalha de ouro no ano de 1843. Fotógrafo da Casa Imperial, fundou em 1843 a firma Buvetel & Prat. Foi o precursor da daguerreotípia no Brasil.

Publicou o álbum *Rio de Janeiro Pitoresco: Paisagens de Brasil e Figuras de Importância*, Rio de Janeiro, Heaton & Rensburg, 1842. Existem pinturas de sua autoria na Coleção Paulo Fontinha Geyer e no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; no Ministério das Relações Exteriores, Brasília, na Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo; e em coleções particulares na Suíça.

MICHAUD, Guillaume Henri (Vevey, 1829 / Supergay, 1902)

Pintor e desenhista, descendente de família nobre, estudou Desenhos Clássicos na Suíça. Chegou ao Rio de Janeiro em 1849, fixando residência em Niterói. Entre 1851 e 1853 viajou pelo interior de Minas Gerais e Goiás como auxiliar do engenheiro Valde, que fazia levantamentos cartográficos e pesquisas geológicas. Em 1854, radicou-se na colônia que se firmava na região do Supergay, no litoral do Paraná, tornando-se agricultor. Trabalhou ainda como professor, juiz de paz, comissário distrital e foi responsável pelos correios.

Produziu muitas vistas do litoral do Paraná. Além disso, ilustrou as cartas que enviava à família com desenhos e aquarelas, que hoje estão conservadas no Museu de Vevey, na Suíça. O Museu do Estado do Paraná possui um álbum de desenhos do artista; e a Liga Ambientalista, em Curitiba, algumas aquarelas.

* Ou Michaud, William

SALATHÉ, Friederich (Birmingen, 1792 / Paris, 1858)

Gravador. Entre 1821 e 1823 trabalhou para a firma Füllmann e Huber, em sua cidade natal. Mudando-se para Paris, atuou na firma de Ritter e Goupil, em que conheceu Steinmann. Convertido pelo litógrafo, Salathé tornou-se o gravador do álbum *Severo do Rio de Janeiro e de um conjunto de quatro panoramas de cidades brasileiras*, ambos editados por Steinmann.

A Coleção João Moreira Garcez e a Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo, possuem os panoramas de Steinmann gravados por Salathé.

* Ver Steinmann, Johann Jacob

SCHLAEPFIZ, Luis (Arbon, / -)

Desenhista e gravador. Chegou ao Recife em 1838. Trabalhou na firma litográfica de F.H. Carl, em Paris. Veio ao Brasil em 1835, fixando-se em Salvador, onde permaneceu até 1840. Nesse ano mudou-se para o Rio de Janeiro, retornando em 1852 a Paris, após contrair malária. Acreditou-se que tenha passado pelo Brasil uma segunda vez, em 1864, a caminho da Austrália, onde iria radicar-se. Participou das exposições da Academia Imperial de Belas Artes de 1840 a 1860, mesmo após ter deixado o país, tendo recebido medalha de ouro no ano de 1843. Fotógrafo da Casa Imperial, fundou em 1843 a firma Buvetel & Prat. Foi o precursor da daguerreotípia no Brasil.

SMYTH, William (, 1800 / , 1877)

Tenente da Marinha britânica, desenhista e aquarelista amador. Irmão do pintor Augustus Earle, teria passado pelo Rio de Janeiro entre 1832 e 1834. É autor, com F. Lowe, do livro *Narrative of a Journey from Lima to Pará*, Aceno da Andes and Down Amazon, editado em Londres, por John Murray, em 1863 (ilustrado com três mapas e dez pranchas gravadas). Há um conjunto de aquarelas originais do artista retratando aspectos da cidade do Rio de Janeiro na Coleção Paulo Fontinha Geyer, no Rio de Janeiro.

STEINMANN, Johann Jacob (Basileia, 1800 / Basileia, 1864)

Litógrafo e editor, iniciou suas atividades de arte no estabelecimento de Engelmann, em Milbhausen. Aparentou-se em Paris com Alois Senefelder, o inventor da litografia. Veio ao Brasil, em 1825, contratado como litógrafo do Arquivo Militar. Em 1830, terminou seu contrato, estabeleceu sua própria oficina no Rio de Janeiro. Três anos mais tarde, de volta à Suíça, tornou-se editor, publicando várias águas-tintas do Rio e um conjunto de quatro panoramas de cidades brasileiras, gravados por Salathé. É considerado o introdutor da litografia no Brasil. Publicou *Severo do Rio de Janeiro* (*Desenho d'Apex Nature*...), um álbum litográfico apresentando diversos aspectos da paisagem da cidade, gravados por Salathé, a partir de novos desenhos de Steinmann, dois de Krebbsman e um de Victor Barrat.

Na Coleção João Moreira Garcez, em São Paulo, encontram-se algumas pranchas do álbum e os quatro panoramas do artista. Na Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo, existem três dos quatro panoramas.

* Ver Salathé, Friedrick

Bibliografia Geral

- AZEVEDO, Maria Alice. *História das Forças Armadas*. São Paulo, Soma, 1980.
- CAZES, Rio de Janeiro. *João Baptista Eugênio Gonçalves*. Índico, 1987.
- AULLER, Guilherme. *O Império e os Arsenais*. Petrópolis, Triluxa de Petrópolis, 1955. (Coleção Cadernos da Corgéo-Sono)
- BAKKER, Noortje. "Expósito-França-Brazil, Schilder en Aquarellen, op Expositie naar Spitsbergen". In: *Tafels for een Magazijn*, vol. 5, n.º 3, Dec. 1982. Jan. 1983, p. 229-323.
- BARATA, Maria. "Manuscrito Inédito de Lebernet". In: *Revista de Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1959, vol. 14, p. 283-307.
- BENNINGS, Emmanuel de. "Descrição da Ilha de Santa Catarina por um Oficial de Marinha Russo no Início do Século XIX". In: *Revista de História*, São Paulo, 1951, vol. 2, n.º 6, p. 391.
- BENTO, Antônio. *Manus no Brasil: Estudo Comparativo da Penção de Comércio da Vila de Pinar ao Rio de Janeiro, 1849-1849*. a.1. Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, 1958.
- BERGER, Paulo (comp.). *Ilha de Santa Catarina: Relatos de Viajantes Estrangeiros nos Séculos XVII e XIX*. Florianópolis, UFSC/Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina, 1984.
- BITTENCOURT, Feijó. "A Expressão Histórica da Minda Arsenaria Francesa de 1816 no Rio de Janeiro". In: *Revista de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1941, vol. 176.
- BITTENCOURT, Gean Maria. *A Minda Francesa de 1816*. Petrópolis, Departamento Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.
- BRUNO, Ernani Sales. "Bard, um Pintor da Vila Brasileira". In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1982.
- CARNEIRO, Newton. *Revista no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre, Livraria Kosmos, 1976.
- CLARK, Kenneth. *El Arseno de Petrópolis*. Barcelona, Seta Bardal, 1971.
- CERNIQUEL, Maria. *O Romantismo e a Presença nos Jardes e Parques de Rio de Janeiro*. São Paulo, FAU-UP, 1992 (inédito).
- CERNIQUEL, Maria. CARDIM, Vera Lucia Rodrigues. "Parques e Configuração Espacial no Rio de Janeiro: Os Espaços Livres Urbanos no Séc. XIX". In: *Revista Patrimônio e Ambiente*, São Paulo, 1994, (no prelo).
- COMMENT, Bernard. *Le XIX Siècle des Patrimoines*. Paris, Société Nouvelle Adrien Bore, 1993.
- COUTINHO, Wilson. "O Brasil visto por Debre". In: *Ans Hope*, vol. 6, p. 33-42, dec. 1977.
- COUTINHO, Wilson. "E os Franceses Chegaram". In: *Ans Hope*, vol. 6, p. 37-32, dec. 1977.
- CUNHA, Lygia de Fonseca Fernandes da. *O Rio de Janeiro Acorda dos Enxampes Arsenais dos Séculos XVII e XIX*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional, 1970. (Coleção Rodolfo Gaspar)
- DEBRET, Jean Baptiste. *Aquarelles Inédites de D'Arten Relatadas ao Brasil*. Rio de Janeiro, 1939.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo, Martins, 1940.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Brasil Império*. São Paulo, Difusão Nacional do Livro, 1966.
- DEBRET, Jean Baptiste. *O Brasil*. São Paulo, Difusão Nacional do Livro, 1966.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Nagés*. São Paulo, Difusão Nacional do Livro, 1966.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte/Edição/Itália, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 3ª série, vol. 7)
- DEBRET, Jean Baptiste. *RUGENDAS*. Fundação Colonial São Paulo, Difusão Nacional do Livro, 1966.

EREL, Euterio. *O Rio de Janeiro e suas Arredores em 1824*. São Paulo, Editora Nacional, 1972.

FERRAZ, Gilberto. "Processos de Racião de 1826-1832". In: *Tribuna de Políticas, Suplemento Arte e Literatura*, 22/05/1951.

FERRAZ, Gilberto. *O Talho Rio de Janeiro Anos da Governança de Thomas Ender*. São Paulo, Melhoramentos, 1954.

FERRAZ, Gilberto. *Feitas Fotográficas Pernambuco: 1841/1900*. Recife, Departamento de Documentação e Cultura, 1956.

FERRAZ, Gilberto. "Um Panorama do Rio de Janeiro de 1775". In: *Arquivo de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n° 233, p. 4-22. Out./Dez. 1956.

FERRAZ, Gilberto. *Saudades do Rio de Janeiro Dedicação a S.M. o senhor D. Pedro II. Impulsores Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil*. De Karl von Thurnen, Ex-Consul Geral de S.M. o Rei de Prússia no Império do Brasil. Rio de Janeiro, Cia. Editora Nacional, 1957.

FERRAZ, Gilberto. *France Problem? A Brazilian Journey: A Study of Some Paintings and Drawings Made in the Years 1817 and 1818 and Now in the Possession of the Hispanic Society of America*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press-Hispanic Society of America, 1960.

FERRAZ, Gilberto. *Os estudos de Seelye B. Smith no Brasil. Album Comemorativo do Bicentenário da Transfêrencia da Sede do Governo do Brasil*. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1963.

FERRAZ, Gilberto. "O Rio de Janeiro no Tempo de Bobadela, Visito por um Padre Francês". In: *Arquivo de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n° 264, p. 155-170. Jul./Set. 1964.

FERRAZ, Gilberto. "Os Muros da Cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro". In: *Arquivo de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n° 267, p. 85-92. Abr./Jun. 1965.

FERRAZ, Gilberto. *A Mota Leste e a História da Cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro*. 1565-1965. *Quatro Séculos de Expansão e Evolução*. Paris, Fundação Castro Maya/Câmbio Guinle de Paula Machado/Fundação Machado Portella/Banco Itaú de 1965.

FERRAZ, Gilberto. *Albums of Richard Bate. O Rio de Janeiro de 1804-1844*. Rio de Janeiro, Galeria Brasileira, 1965.

FERRAZ, Gilberto. "Os Irônicos French: da Múndio Artística Francês". In: *Arquivo de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n° 275, p. 35-44. Abr./Jun. 1967.

FERRAZ, Gilberto. "Uma Alameda Francesa no Tempo de Bobadela (1789)". In: *Arquivo de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n° 280, p. 235-260. Jul./Set. 1968.

FERRAZ, Gilberto. "As Primárias Teias Paisagísticas da Cidade". In: *Arquivo de Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n° 17, p. 219-239. Jul./Set. 1969.

FERRAZ, Gilberto. "Colonização de Teresópolis a sombra do Dolo de Deus, 1700-1900: da Fazenda Maria a Teresópolis". In: *Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n° 24, Iguaçu, 1970.

FERRAZ, Gilberto. *O Rio de Janeiro no Tempo da Independência. História da Independência de Brasil*. Rio de Janeiro, A Casa do Livro, 1972.

FERRAZ, Gilberto. *Pomes da Cultura do Café na Era da Independência. A Independência Primária do Café*. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1972.

FERRAZ, Gilberto. *Album de Desenhos Anos de Exílio de Rio de Janeiro de Benjamin May*. (1772-1846). Brasília, Museu Banco Itaú de Bate S.A., 1974.

FERRAZ, Gilberto. *A Epílogo dos Ilustrados: A França Anistia*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação/Câmara da Marinha, 1977.

FERRAZ, Gilberto. *O Anos de Exílio de Exílio*. Rio de Janeiro Fundação João Moreira Salles, 1978.

FERRAZ, Gilberto. *Porta 13 de Novembro, Antiga Larga de Carmo*. Rio de Janeiro, Rota Empresa de Turismo do Rio de Janeiro, 1978.

FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Portinari Retornado, Vinte pelo Brasil*. *William John Burwell* 1825-1929. Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles/Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

FERREZ, Gilberto. *Brasil Antigo: Louis Burriel: Osa Quadros Indígenas / Luis Burriel: Eight Unpublished Paintings*. Rio de Janeiro, CBO/Kronos, 1981.

FERREZ, Gilberto. *O Álbum de Luis Schlappey: Memórias de Pernambuco. Álbum para os Amigos das Artes: Recife, Fundação da Cultura*, 1981.

FERREZ, Gilberto. *O Sketchbook de Carlos Guilherme Van Thoremus / The Sketchbook of Carlos Guilherme Van Thoremus*. Rio de Janeiro, CBO, 1982.

FERREZ, Gilberto. *Rua e Praças: Vistas e Panoramas de Recife, 1775-1885*. Rio de Janeiro/Pernambuco, Fundação Nacional Pró-Memória/Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1984.

FERREZ, Gilberto. *O Recife de Emil Bacher - 1852*. Rio de Janeiro, Agê, 1984.

FERREZ, Gilberto. *O Paço de Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FERREZ, Gilberto. *Álbum de Pernambuco e Seus Arredores*. Pernambuco, Carle, s.d.

FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Edward Hildebrandt / The Brasil of Edward Hildebrandt*, 1. Distribuição Record de Serviços de Imprensa, s.d.

PINKIE, ULRICH. *German Painting from Romanticism to Expressionism*. Londres, Thames and Hudson, 1974.

FRANCO, Afonso Aires de Mello. *João Baptista Delort. Enxador do Brasil*. Rio de Janeiro, Fontana, 1974.

GALVÃO, Alfredo. "Tela Emílio Tassany e a Academia de Belas Artes". In: *Revista de Fundação Histórica e Artística Nacional*. Rio de Janeiro, nº 16, p. 137-147, 1969.

GALVÃO, Alfredo. *Substâncias para a História do Acadêmico Imperial*. *Revista Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, s. c. p. 1954.

GALVÃO, Alfredo. "Manual de Arquivo Porto Alegre, sua Influência na Academia Imperial de Belas Artes e no Movimento Artístico Nacional". In: *Revista de Serviços de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 14, p. 19-120, 1959.

GEYER, Paulo. *F. Aguilera de Wilhem Smyth*, s. c. p., 1987.

GRAHAM, Maria. *Diário de Viagem ao Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte, Edusp/Itatiaia, 1990.

GULLAR, Ferreira et al. *150 Anos de Presença no Brasil*. Rio de Janeiro, Colares, 1969.

HAURECOEUR, Louis. *Les Jardins des Dieux et des Hommes*. Paris, Hachette, 1959.

HAMOND, Graham Eden (trad. Paulo Geyer). *Os Diários de Almirante Graham Eden Hamond 1825-1834/38*. Rio de Janeiro, Editora JB, 1984.

HOEHNE, F. C. *O Jardim Botânico de São Paulo*. Paris, Hachette, 1959.

HONOUR, Hugh. "La Moral del Paisaje". In: ————. *El Romanticismo*. Madrid, Alianza Forma, 1981.

HONOUR, Hugh. *Le Image du Nour D'un Art Occidental*. Paris, Gallimard, 1989. (Col. Les Tróphées de L'Esclavage, tome I)

HORCH, Rosemarie Erika. "Álbuns de Viajantes que Estiveram no Brasil na Primeira Metade do Século XIX". In: *Boletim Bibliográfico Museu de Arte de São Paulo*, Instituto de Estudos Brasileiros, vol. 41, nº 3, p. 48-149, Jul./Dez. 1980 (Separata).

KLINGENDER, Francis. "El Sublime e il Pittoresco". In: ————. *Arte e Rivoluzione Industriale*. Torino, Einaudi, 1972.

KELLY, Franklin. *The Paintings of Frederic Edwin Church*. Washington, National Gallery of Art, 1989 (catalogo).

LARRY, Lee. "Landscape Theater in America". In: *Art in America*, nov./dez. 1962, s. 1.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Sompos e o Panorama Clandestino do Rio de Janeiro*. Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte e Campanas, out. 1992.

LEVY, Carlos Roberto Mariel. *O Grupo Grêmio, Patagonismo Brasileiro no Século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinaudstock, 1980.

LEVY, Hannah. "A Pintura Colonial do Rio de Janeiro". In: *Revista de Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 6, p. 7-79, 1942.

LIMA, Herman. *Ministerio das Cárceres no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um Panoço pela Cidade do Rio Janeiro*. Rio de Janeiro, Garnier, 1991 (Coleção Imagens do Brasil, vol. I).

MACHADO, Cláudio Gilio de Paula. *Landmark: 145 das 342 Duasdas de Landmark Shimbok*. São Paulo, Lannas, 1972.

MANTHORNE, Katherine Emma. *Tropical Romanism: North American Artists Exploring Latin America*, 1839-1879. Washington/London, Smithsonian Institution Press, 1989 (New Directions in American Art Collection).

"MARIA GRAHAM no Brasil". In: *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação, vol. LX, 1988.

MARINHO FILHO, José. *O Ponto da Rio de Janeiro 1779-1783*. Rio de Janeiro, Instituto Histórico Brasileiro, 1943.

MATLISKY, Barbara C. "Francisco Augustus Band, Artist-Naturalist-Explorer". In: *Gestures des Bruma-est*, Paris, Feb. 1985.

MELLO JR., Donato de; BERGER, Paulo; MATHIAS, Hercúlio Gomes. *Portraits e Pinturas do Rio Antigo*. Rio de Janeiro, s.e.p., 1990.

MELLO LEITÃO, C. de. *O Brasil Vivo pela Imagem*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1979.

MESGRAVAT, O. *O Viagem e a Cidade: A Vida no Rio de Janeiro Anos dos Viagem Europeus na Primeira Metade do Século XIX*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1987 (Tese de Livre Docência).

MORALES DE LOS RÍOS, Adolfo. *Geografía de Montevideo e Evolución de sus Brindes*. Rio de Janeiro, A Nante, 1961.

MORALES DE LOS RÍOS, Adolfo. "Os Enanos Artísticos: Substituição para a sua História, um Capítulo: 1816-1887". In: *Anais do Congresso de História Nacional*, Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 8, n.º 3, 1942.

PASCUAL, A. *Enano Gráfico Brasileiro e Viagem ao Brasil em 1852 de Carlos B. Mangifly*. Rio de Janeiro, 1861. 1862, 2 vols.

PEDROSA, Mário. *A América Artística: Seus Obisados Políticos*. Rio de Janeiro, s.d. (Tese para Concurso no Cadreira de História do Colégio Pedro II).

FEIXOTO, Elza Ramos. "Viver Mercúrio e os Panoramias". In: *Four Minutes de Lima 1822-1803*. Rio de Janeiro, Pinaudstock, 1982.

FEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Panorama Alimão no Brasil Doméstico e Século XIX*. Rio de Janeiro, Pinaudstock, 1989.

FRADO, José Fernando de Almeida. *Thema Ender*. Praia de Aradjo, no Centro de D. João VI no Rio de Janeiro, um Episódio de Formação da Classe Dirigente Brasileira 1817-1818. São Paulo, Ed. Nacional, 1985.

FRADO, José Fernando de Almeida. *Jean-Baptiste Dubou*. São Paulo, Edgard, 1970.

RANGEL, Alberto. "O Álbum de Highlife". In: *Revista de Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 6, p. 87-116, 1942.

O Rio de Janeiro Antigo. Rio de Janeiro, Secretaria de Turismo da Guanabara, 1968.

ROUSSEAU, J. J. Os Desenhos de Camille Saint-Amand (trad. e ed. de Fátima Maria Lima Moretti). Brasília, Editora da Universidade de Brasília, C1986.

SANST, Pierre. *Variations Peintures: Illustration du Paysage*. Paris, 1980.

SANTOS, Francisco Marques dos. "O Ambiente Artístico Fluminense na Chegada da Mineração Francesa em 1816". In: *Revista de Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, vol. 5, p. 45-46, 1941.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Barra do Piraí, Fundação Educacional Romenon Pinheiro, 1986.

SERENY, Emilio. *Senso del Paisaje Argentino*. Roma, Laterza, 1979.

SICA, Paulo. *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

STAROBINSKY, Jean. 1789. *Les Esclaves de La Révolution*. Paris, Flammarion, C1979.

STAROBINSKY, Jean. "Nostalgias et Utopies". In: _____ *L'Invention de la Liberté - 1789-1789*. Genève, Slatk, 1987.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é Longo Demais: O Nordeste e o Piauí*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

TAUNAY, Vicência Albino d'Escaupelle. *Exercícios Literários e Poéticos no Brasil (1800-1892) e Outros Estudos*. São Paulo, Melhoramentos, s.d.

TAUNAY, Afonso d'Escaupelle. "A Minda Artística de 1816". *Separação de Ramos de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 13, parte 1, 1911.

TAUNAY, Afonso d'Escaupelle. "Documentos Sobre a Vida de Nicolas Antonio Tamany" (1755-1830). In: *os Fundadores da Escola Nacional de Belas Artes*. Boletim Notícia Biográfica Arquivo de Nicolas Antonio Tamany". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 78, parte 2, 1915.

TAUNAY, Afonso d'Escaupelle. *Grande Piauí e Grande Piauíano no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1926.

TAUNAY, Afonso d'Escaupelle. *A Minda Artística de 1816*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1983 (Coleção Temas Brasileiros, 34).

THOMAS, Keith. *O Homem e o Mundo Natural*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

VALLADARES, Cláudio do Prado et alii. *Nostalgia Histórica e Nostalgia Subjetiva*. Vol. Edições/Osbornes, 1989.

WALSH, Robert. *Visões do Brasil em 1828 and 1829*. Londres, Frederick Warburton and A. H. Davis, 1830, 2 vols.

WATKIN, David. *The English Vision. The Perspective in Architecture, Landscape and Garden Design*. Cambridge, in Editions, 1982.

Bibliografia de Referência e Catálogos

ALLGEMEINES Lexikon der Bildenden Kunst. Leipzig, E.A. Seemann, 1915.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de (org.). *A Paisagem Brasileira em 1800*. Boletim Internacional de São Paulo, 2, São Espalé, 1953 (catálogo).

AGUIAR&Sajones, sinde 1778 a 1788. Wörwisch Kunst Museum, The British Consul. Peter Waterhouse, dec. 1988/1989 (catálogo).

ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1750/1870*. Firenze, Sansoni, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte come Storia della Città*. Roma, Ed. Riuniti, 1994 (Coll. Universale Arte e Spettacolo, 92).

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de L'Espace*. Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

BARATA, Mario. "Sec. XIX. Transição e Início do Sec. XX". In: ZANNI, Walter (org.). *História Geral das Artes*. São Paulo, Instituto War Moura Sales, 1981 vol.1.

BENEZET, E. *Descriptive des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et*

BENJAMIN, Walter. *Imagens de São Paulo*. Torino, Einaudi, 1980.

BENJAMIN, Walter. "A obra do arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In: ————. *Magia e Técnica e a Felicidade: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. F. ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.

BOGGIHI, Jean (coord.). *Museus Americanos Francês e Português*. Flanagan, França-Brazil no séc. XIX (*Les Musées Américains Français et les Petites Republiques Françaises-Braziliennes du XIXe Siècle*). Rio de Janeiro, Fundação Casa França-Brasil/Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1996 (catálogo).

O BRASIL Pintado por Mestres Europeus e Latinoamericanos (séc. XVI-XIX). São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1973.

BRASILEIRO, KUNSTLEUTER der Arbeit Buch: GWMH, Stuttgart, 2 vols., 1983.

BRILL, Atilio. *O Viagem in Italia. Storia di una Grande Tradizione Culturale di XVI Secolo al XIX Secolo*. Milão, Silvana Editoriale, 1987.

BRYANT'S Dictionary of Painters and Engravers. Londres, G. Bell and Son's Ltd, 5 vols., 1913.

CAMPORRITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro, Phakotheca, 1938.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo/Belo Horizonte, USP/Itatiaia, 1975.

CARL, Ernst. *O Espangoso Yvernon, Montclair*, 1981.

CATALOGO DA Exposição Terezina e o Museu Antiquário Paulista de 1767". Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Museu Nacional de Belas Artes, dez. 1962.

CATALOGO DA Fundação Raymond Othón Caetano Meyer. Rio de Janeiro, 1965.

CATALOGO DA Coleção Barroco e Maria Pereira Camargo. Fundação Calouste Gulbenkian, jul./ago., 1991.

CATALOGO DE Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, Banco Safra, 1985.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmar. *Dicionário Brasileiro de Artesanais Plásticos*. Brasília, INL, 1977.

150 Anos da Pintura de Maranhão no Histórico das Artes Brasileiras. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1982 (catálogo).

CORBIN, Alain. *Tentative de Faire: A Poésie e o Imaginário Ocidental*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

CRARY, Jonathan. *Technique of the Other: On Time and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1990 (Outstanding Books Collection).

DA VINCI, Leonard. *Treatise of Painting* (1483-91). Paris, Delangle, 1921.

ENCICLOPEDIA Italiana di Scienze, Lettere ed. Arts. Roma/Milano, Istituto Britannico Trentino, 1979.

ENCICLOPEDIA Britannica. A New Survey of Universal Knowledge. Chicago/London/Toronto, 1969.

ENCICLOPEDIA da Arte. Londres, Thames and Hudson, 1966.

ENCICLOPEDIA Brasileira. Londres, William Borne, 1970.

EIXPOSIÇÃO Aspectos de Arte de Janeiro. Rio de Janeiro, MEC/MNBA, 1963 (catálogo).

EIXPOSIÇÃO de Pinturas Brasileiras. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, fev. 1964 (catálogo).

FERRIERE, Orlando da Costa. *Imagem e Lixo: Introdução à Bibliologia Brasileira. II Imagem Geralista*. São Paulo, Melhoramentos, Edusp/Secretaria da Ciência, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

FERREZ, Gilberto. *Exposição Comemorativa da Imagem de Recife Século XIX*. Pernambuco, Comissão Organizadora e Executiva, 1954 (catálogo).

FERREZ, Gilberto. *Imagem Perceptiva*. (Rio: 180) Petropolis, Museu Imperial/Ministerio de Educação e Cultura, 1953 (catálogo).

FERREZ, Gilberto. *Memórias da Impedimental 1801-1812*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1972 (catálogo).

FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la Peinture Française I*. Paris, Le

- FRANCASTEL, Pierre. *Peinture T. Sociologie. Naissance e Desenvolvimento de um Espaço Plástico. Do Renascimento ao Colúmbio*. Buenos Aires, Emecé, 1960.
- GARRAUD, A. L. *Bibliographie Brésilienne. Catalogue des Ouvrages Français & Latins Relatifs au Brésil (1500-1895)*. Paris, Chadenet/Jahnski, 1898.
- GOMBRICH, E. H. *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*. In: ———. *Form and Form*. Londres, 1966.
- GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIE. Paris, Larousse, 1964.
- GRASSI, L., PIPE, M. *Documento della Critica d'Arte*. Torino, Ubul, 2 vols., 1978.
- GUÉDE de Sautour de l'Histoire de l'Amérique Latine et des Antilles dans les Archives Françaises. Paris, Archives Nationales, 1984.
- GUIMARÃES, Argem. "História das Artes Plásticas no Brasil". In: *Anais da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, vol. 9, tomo especial, 1930.
- HONOUR, Hugh. *L'Amérique vue par l'Europe*. Paris, Secrétariat d'Etat à la Culture/Éditions des Moutons Blancs, 1976 (catálogo).
- INDAGARDO. *Centenário das Artes Plásticas*. Florianópolis, FCC, 1988 (catálogo).
- IRIA, Alberto. *Catálogo da Exposição Histórica Ultramarina. Ultramarinas, Geográficas e Iconográficas. Comemorativa da 11ª Centenário da Publicação de "Tandara"*. Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, 1972.
- IRIA, Alberto. *Inventário de Ilustrações Brasileiras Existentes no Arquivo Histórico Ultramarino*. Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, nov. 1965.
- IRIA, Alberto. *IF Colúmbio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1966 (catálogo).
- JACKSON, S. W. *Enciclopédia e Dicionário Internacional do Rio de Janeiro*. São Paulo/Porto Alegre, Clotem, Massachusetts, s.d.
- KANT, Immanuel. *Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime*. Milão, Biblioteca Universale Rinaldi, 1989.
- KOPPEL, Suzanne (org.). *Bibliografia Brasileira de Robert Koch*. Rio de Janeiro, Kottman, 1992.
- LAROUSSE. *Dictionnaire de Grammaire*. Londres, Hamlyn, 1981.
- LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire Illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris, Hachette, 7^e ed., s.d.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Arlivre, 1988.
- LELLU Universal. *Novo Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*. Porto, Chardron, s.d.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico*. Rio de Janeiro, Ed. Pinakothek, 1990 (catálogo).
- LONDON. *Braun and Collinsons*. Londres, Canal Publishing Company, 1989 (catálogo).
- MELLO JR., Donato de (org.). *Rio de Janeiro - Planos, Plantas e Aparentes*. Rio de Janeiro, João Fortes Engenharia, 1988 (catálogo de exposições).
- MORAES, Rubens Borja de. *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, Gráfica Editora Souza, 1949.
- MORAES, Rubens Borja de. *Bibliographia Brasiliana*. Los Angeles/Rio de Janeiro, Ucla Latin American Publications/Livraria Konion Editora, 1983.
- MURRAY, Peter & Linda. *The Penguin Dictionary of Art and Artists*. Londres, Penguin Books, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *Teia de Aracêde Ego: Pouso e a Tradição Teológica*. In: ———. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 377-409.
- PONTUAL, Roberto. *Documento das Artes Plásticas no Brasil*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.
- READ, H. (org.). *Dicionário de Arte e dos Artistas*. Rio de Janeiro, Ed. 70, 1990.
- RODRIGUES, José Honório (litt.). *Bibliografia Nacional do Rio de Janeiro*. Catálogo de Exposição de História do Brasil. Editora

- Universidade de Brasília, 1981 (edição fac-similar/ Coleção Temas Brasileiros, vol. 10).
- SIRET, Adolphe. *Dictionnaire Historique et Rationnel des Peintres de Toulon*. Paris, s.c.p., 1803.
- TRINDADE, E. H. *Revista Brasileira de São Paulo*, São Paulo, 1984 (catálogo).
- VIEIRA, Ângela Maria Coelho Vieira (coord.). *Catálogo do Acervo da Pinacoteca do Museu do Estado de Pernambuco*. Recife, Cepe, 1991.
- ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 2 vols., 1983.

Manuscrisos e Bibliografia de Viagem

- ARAGO, Jacques Etienne Victor. *Première année du monde, pendant les années 1817, 1818 et 1820, sur les courtes du not L'Union et la Physicenne, commandées par M. Freycourt, par J. Arago, dominantes de l'expédition*. Paris, Leblanc, 1822.
- BOELEN, Jacobus. *Reise naar Oost- en Westindien van Zuid-Amerika, en, van daar, naar de Sandwichen, en Philippinische Eilanden, China en, guldens, in de jaren 1826, 1827, 1828 en 1829 met het Kapiteinschap Wilhelmina en Maria door J. Boelen...* Amsterdam, Ten Brink & De Vries, 1835.
- BORGET, Auguste. *Programme d'un voyage autour du monde*. Marseille, P.A. Desvignes, s.d. [1850 c.]
- BURCHIELL, William John. *Catálogo Geográfico Brasileiro*, 9 vols. (manuscrito).
- BURCHIELL, William John. *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio de Janeiro, now exhibit in the panorama*. Londres, 1828 (folheto descrevendo o panorama do Rio de Janeiro, pintado por Robert Berford a partir de desenhos originais de Eméric Vidal e outros artistas).
- BURTON, Richard Francis. *The Highlands of the Brazil*. Londres, Tinsley Brothers, 1869, 2 vols.
- BURTON, Richard Francis. *Letters from the Banqueting of Paraguay*. Londres, Tinsley Brothers, 1870.
- CALDCLEIGH, Alexander. *Travels in South America, during the years 1819-20-21, containing an account of the present state of Brazil, Buenos Aires and Chile*. Londres, John Murray, 1825, 2 vols.
- DESMONS, Duchar. *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, Paris, s.c.p., 1855.
- DURAND BRAGGER, Jean Baptiste Henri. *Études de Marine*. (album).
- DURAND BRAGGER, Jean Baptiste Henri. *La Marine du Commerce*. (album).
- DURAND BRAGGER, Jean Baptiste Henri. *La Marine Française*. (album).
- DURAND BRAGGER, Jean Baptiste Henri. *Typen et Plaisances des armées d'Océan*. (album).
- ELWES, Robert. *A sketcher's tour round the world, by Robert Elwes Esq. with illustrations from original drawings by the author*. Londres, Hurst & Blackett, 1854.
- EWBANK, Thomas. *Life in Brazil, or a Journal of a visit to the land of the cocoa and the palm, with an appendix, containing illustrations of ancient South American art*. Nova York, Harper & Brothers, 1856.
- EXFILL, Charles. *Les Femmes et les Mœurs du Brésil*. Paris, Charlier et Haillier, 1864.
- EXFILL, Charles. *La soirée sur le couffle entre le Brésil*. Buenos-Ayres, Montevideo et la Paraguy. Marville, Ed. Carmona, 1866.
- EXFILL, Charles. *Le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo et la Paraguy devant la civilisation*. Paris, H. Willems/Dentu, 1866.
- FITZROY, Robert. *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships "Adventure" and "Beagle" between the years 1826*

- and 1836, describing their Examination of the Southern of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe
- Londres, Henry Colburn, 1839.
- GLAZIOU, Auguste François Marie. *Cypripedium fasciculatus du Brésil*. Paris, 1869-1873, 2 vols.
- GLAZIOU, Auguste François Marie. *Algae Brasilianae circa Rio de Janeiro*. Kopenhagen, 1871.
- GLAZIOU, Auguste François Marie. *Lichens Brasilianus*. C/A. de Koenigshuber. Remscheid, 1876.
- GOELDI, Emilio Augusto. *Flore do Rio de Janeiro*. Quatro de Anton Goring 1836-1905. Associação Cultural Humboldt, Caracas, 1969.
- GOERING, Anton. *Von Tropischen Tüfeln nach einem Schone. Eine malerische Schilderung des Schönen Tropenlandes Venezuela*. Leipzig, [1890 c.]
- GOMES, Antonio Hildebrando ou Hildebrando. *Viagem da Província do Norte, 1836 e 1837*. Rio de Janeiro, Typ. Americana de J. Soares de Pinho, 1857.
- GRANT, Andrew. *History of Brazil comprising a geographical account of that country, together with a Narrative of the most remarkable events which have occurred since its discovery*. A Description of the Manners, Customs, Religion, &c. of the Natives and Colonists; Interwoven with Remarks on the nature of its soil, climate, productions and Foreign and Internal Commerce. To which are subjoined customs to new settlers for the preservation of health by Andrew Grant. Londres, Henry Colburn, 1809.
- GRIMM, Johann Georg. *Viagem à volta do mundo*. Berlin, 1867.
- HADFIELD, William. *Brazil, the River Plate and the Falkland Islands, with the Cape Horn route to Australia. Including notices of Lisbon, Madeira, The Canaries, and Cape Verde*. By William Hadfield, many years resident in Brazil, and Secretary to the South American and General Steam Navigation Company. Illustrated, by permission, from the drawings of Sir Charles Heulien, K.C.B. during his recent Mission to Paraguay. Londres, Longman, Brown, 1854.
- HADFIELD, William. *Brazil and the River Plate in 1868*. By William Hadfield showing the progress of these countries since his former visit in 1853. London, Bates, Henry and Co., 1869.
- HADFIELD, William. *Brazil and the River Plate 1870-76*. By William Hadfield. With supplement. Londres, Stanford, 1877.
- HAVELL, William. *Panoramic Views of the River Thames*. Londres, 1812.
- HAVELL, William. *A series of Panoramic Views of Noblemen's and Gentlemen's Seats, with historical and Descriptive Accounts of Each Subject, Engraved in Aquatint by T. Havell & son*.
- HEATON, George. *Rio de Janeiro Panorama. Panorama de Baía de Janeiro e figuras de Auguste Moreau*. Rio de Janeiro, Heaton & Rensburg, 1842.
- HEATON, George. *Rio de Janeiro Panorama e Monumental de Baía de Janeiro*. Rio de Janeiro, Heaton & Rensburg, 1845.
- HENDERSON, James. *A history of Brazil*. Londres, Longman, Hurst, Ross, Orme and Brown, 1821.
- HINCHLIFF, Thomas Woodhouse. *South American sketches, or, A visit to Rio de Janeiro, the Organ Mountains, La Plata, and the Paraná*. Londres, Longman, Green, 1863.
- HUELL, Quirin Maurits Rudolph. *Memo Eerste Zeereis*. Rotterdam, 1842.
- ISABELLE, Arlene. *Voyage à Buenos-Ayres et à Porto Alegre, par la Banda Oriental, les Missions d'Uruguay et la Province de Rio-Grande-du-Sul (de 1830 à 1834)*. Havre, J. Morlet, 1835.
- KOSERITZ, Carlos von. *Bilder aus Brasilien von C. von Koseritz, mit einem Vorwort von A. H. Selles, mit 19 Illustrationen nach original Aufnahmen*. Leipzig und Berlin, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1885.
- LENDE, Karl ou Carlos. *Album de Rio de Janeiro*. s.l., 1840.
- LENDE, Thomas. *Narrative of a voyage to Brazil*. Londres, J. Johnson, 1805.
- LUCCOCK, John. *The nature and properties of wood*. Londres, 1805.

- LUCCOCK, John. *Notes on Rio de Janeiro and the southern parts of Brazil taken during a residence of ten years in that country from 1808 to 1818*. Londres, Samuel Leigh, 1820.
- MARTIN, Jules Victor Andre; ALBUQUERQUE, Francisco. *Mapa do capital da provincia do Estado de São Paulo*. São Paulo, Revista Industrial do Estado de São Paulo, 1877.
- MATHISON, Gilbert Farquhar. *Narrative of a Visit to Brazil, Chile, Peru and the Sandwich Islands, during the years 1821 and 1822*. Londres, Charles Knight, 1825.
- MAW, Henry Lister. *Journal of a passage from the Pacific to the Atlantic, creating the Andes in the northern provinces of Peru, and descending the river Marañon or Amazon*. Londres, John Murray, 1829.
- MONNIER, Jean Marie Albert Marcel. *Des Andes au Para. Equateur-Para-Amazone*. Paris, E. Plon, Nouvill & Cie., 1890.
- MOREAU, Louis Auguste. *Rio de Janeiro Panorama*. São Paulo, Martins, 1943.
- ORIGNY, Alcide Desmoulin D'. *Voyage dans l'Amérique Méridionale (Le Brésil, La République Orientale de l'Uruguay, La République du Chili, La République de Bolivie, La République du Pérou), isolant pendant les années 1826 à 1833*. Paris, Pitois-Lesvraux et Cie. 1834-1847.
- ORIGNY, Alcide Desmoulin D'. *Le Règne Animal distribué d'après son organisation pour servir de base à l'Histoire Naturelle*. Paris 1836-49.
- ORIGNY, Alcide Desmoulin D'. *Malacologie Rares in Süd- und Nordamerika*. Leipzig, Baumgarten Buchhandlung, 1839.
- ORIGNY, Alcide Desmoulin D'. *Voyage dans les deux Amériques résumé général de tous les voyages, de Colomb, Las Casas... par les redacteurs du voyage panoramique autour du monde*. Paris, Furne et Cie Editeurs, 1854.
- OSCUATI, Gaetano. *Exploration des régions équatoriales longe il Nape ed il fiume delle Amazzoni. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846, 1847, 1848*. Milão, Tipographia Bernardini, 1850.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. *Brasiliana por M. de Araújo Porto Alegre*. Vienna, Imperial e Real Typographia, 1863.
- SIDNEY, Henry. *The travels and extraordinary adventures of Henry Sidney in Brazil and the interior regions of South America, in the years 1809, 1810, 1811 and 1812*. Londres, J. Ferguison, 1815.
- SMYTH, William. "Account of the rivers Amazon and Negro, from recent observations" In: *Journal of the Royal Geographical Society*, vol. VI, Londres, 1836.
- TAUNAY, Thomas Marie Hippolyte. *Le Brésil ou, Histoire, mœurs, usages et costumes des habitants de ce royaume*. Paris, Neptun, Passage des Panoramas, 26, 1822.
- TAUNAY, Hippolyte, DENIS, Ferdinand. *Nouveaux historiens et explications du Panorama de Rio de Janeiro*. Paris, Neptun, Librairie, 1824.
- VALLENTIN, W. In Brasilien. Berlin, Hermann Paretel, 1909.
- VIDAL, Eméric Lamez. *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio de Janeiro, now exhibit in the panorama*. Londres, 1828.
- WALSH, Robert. *Narrative of a Journey from Constantinople to England*, 1828.
- WALSH, Robert. *Notes of Brazil in 1828 and 1829*. Londres, Frederik & Westley and A. H. Davis, 1830.
- WEDDELL, H. A.; CASTELNAU, F. *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud*. Paris, Bertrand, 1851-57.
- WELLS, James W. *Exploring travelling show thousand miles through Brazil from Rio de Janeiro to Maranhão*. Londres, Sampson Law, 1887.
- WELLS, James W. *Notes of a journey from the river St. Francisco to the river Tocantins and to the city of Maranhão*, s.n.t.

Albuns pitorescos

- BAUCH, Emilio. *Souvenirs de Pernambuco*. (conjunto de 12 litografias coloridas a mão).
- BERTCHEN, Pierre Gottfried ou Pedro Godofredo. *Brasil Pitomesco e Monumental*. Rio de Janeiro, 1856.
- BERTCHEN, Pierre Gottfried. *O Rio de Janeiro e sua Amabilidade*. 1856. Rio de Janeiro, Komms, 1976.
- BIARD, François Auguste. *Deux années au Brésil par F. Biard, ill. de 180 vignettes dessinées par E. Riou d'après les croquis de M. Biard*. Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1862.
- BIARD, François Auguste. *Catálogo de Tabuleiros e Estudos pintados d'après Nature par M. Biard*. Paris, 1865.
- BIRBY, Adrian. *William Howitt, 1782-1851. Contesta dos Arquivos da Victoria and Albert Museum*, s.d.
- BUVELOT, Abraham Louis. *Rio de Janeiro pitomesco. Principais de Baía de Janeiro e figuras de Auguste Moreau*. Rio de Janeiro, Heaton & Rensburg, 1842.
- CARLS, F.H. *Album de Pernambuco e sua Amabilidade*. Cama Litográfica, 1878.
- CHAMBERLAIN, Henry. *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brasil, from drawings Taken by Lieutenant Chamberlain, Royal Artillery, During the Years 1819 and 1820, with descriptive explanations*. Londres, Thomas M'Lean, 1822.
- HASTRELL, Adolphe D'. *Souvenirs du Brésil*. Paris, s.c.p., 1847.
- HASTRELL, Adolphe D'. *Rio de Janeiro ou Souvenirs du Brésil. Dessins d'après nature et Dessins à S.A.R. Madame la Princesse de Joinville. Par Adolphe D'Hastrell. Officier d'Académie de Marine*. Paris/Londres, François Delarue/Gauthier, Juss et Co., s.d. [1819].
- DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pitoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1823 inclusivement, époque de l'ouverture et de l'abolition de S.M.D. Pedro III. Fondation de l'Empire brésilien. Dessin à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France*. Paris, Firmin-Didot frères, 1834-1839, 3 vols.
- EBEL, Ernst. *Rio de Janeiro und seine Umgebungen im Jahre 1824 in Briefen eines Ritters*. St. Petersburg, Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1828.
- GRAHAM, Maria. *Journal of a Voyage to Brazil, and residence during the years 1821, 1822, 1823*. Londres, Longman, Hurst, Ross, 1829.
- MARTINET, Alfred. *O Brasil Pitomesco e Monumental*. Rio de Janeiro, Heaton & Rensburg, 1847.
- OSSELEY, Sir William Gore. *Views in South America from original drawings made in Brazil. The River Plate, The Paraná Bay. By William Gore Osseley Esq. Late Her Majesty's Minister Plenipotentiary to the States of La Plata and formerly Chargé d'Affaires at the Court of Brazil*. Londres, Thomas Mc. Lean Lithographer and printer at 70, St. Martins Lane, 1852.
- PALLIERE, Jean Pierre Louis. *Album Pallière. Examen Américain*. Addition de croquis, aquarelles et esquisses. Buenos Aires, Litografia Pelvian, 1864.
- PLANTZ, Carl Robert von. *12 Vistas do Rio de Janeiro desenhadas por C.B. de Planitz e litografiadas por J. Spachier A.C. Roberto Kistler litografo em Hamburgo*. Ed. & Hens. Locomotiv. Rio de Janeiro, s.d.
- PLANTZ, Carl Robert von. *Rio de Janeiro na Madeira*. Rio de Janeiro, 1858.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage Pitoresque dans le Brésil, par Maurice Rugendas, traduit de l'allemand par M. de Coligny*. Paris, Mulsoune, Engelmann & cie., 1835.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Das Merkwürdigste aus den malerischen Reise in Brasilien von Moritz Rugendas. Abhängen*. J. Bruchmann's lithographisches Kunst-Atelier, 1846.
- SCHLAFFRIZ, Luis. *Album de Pernambuco*. Recife, F.H. Carls, 1863.

Índice Remissivo
(texto e legendas)
Vol.3

Temático

Abolitionismo: 101, 103
Academia de Belas Artes de Lyon: 112
Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: 13,
66, 83, 147, 174
Academia de Belas Artes do Instituto de França:
82, 83
Academia Real de Pintura de Paris: 120
Albums de viagens ilustrados: 12, 66, 69, 80,
71, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 118
Arcádia/Arcadismo: 18, 118, 123, 124, 165
Artistas anônimos: 13, 19, 20, 31
Cadeirões de campo (*camillechairs, outchairs*): 12,
14, 15, 98, 99
Colunismo: 53
Dinastia: 53
Engenhos de Açúcar: 86
Engenhos de Carne Seca: 87
Escola Real de Belas Artes: 126
Escravidão: 21, 60, 80, 81, 84, 90, 98, 100,
101, 102, 103
Expedição de Aguiar: 174
Expedição de Albuquerque: 158
Expedição Langsdorff: 82
Expedições: 11, 82, 138, 174
Flores: 84, 112, 114, 123, 125, 158, 164,
165, 168, 170, 172, 174
Grupo Grimm: 147
Herbarios: 20, 40
Imperial Instituto Artístico: 66
Imperial Liceu de Artes e Ofícios: 147
Impressionismo: Francês: 102
Instituições: 112, 113, 114, 158, 166, 167
Indígenas: 37, 40, 77, 84, 112, 113, 114, 164,
166, 167
Instituto de França: 120
Jarlins: 18, 19, 21, 23, 26, 34, 90, 164
Jarlins Botelho: 39
Jarlins Francis: 26
Jarlins Inglês: 18, 26
Jarlins Pithecoles: 18
Largo de Paço do Rio de Janeiro: 98
Manufatura de Sèvres: 118
Música Artística: 58, 82, 83, 84, 118,
121, 126
Música Austríaca: 34, 37
Música Diplomática do Conde de Luxemburgo:
164
Naturalismo: 138
Negros: 21, 40, 77, 80, 81, 84, 90, 92 (il. 468,
469), 93 (il. 470), 94 (il. 471), 95 (il. 472,
473), 98, 100, 101, 102, 103, 104
Ortodoxismo: 113
Panorama: 20, 73, 34, 43, 50, 52, 53, 54,
57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 73, 90, 130,
143
Paisagem pitoresca: 21, 23
Paseio Público do Rio de Janeiro: 24, 26
Pintores: 11
Pintura a cavalo: 147
Pintura de interiores: 115

Chamberlain, Henry 20, 31, 53 (il 406), 90, 93 (il 470), 94 (il 471), 95 (il 472, 473)
Church, Edward 106, 112
Clarac, comte de: ver Fortier, Claude François
Clark, Kenneth 23
Clarke, John 93 (il 470), 95 (il 473)
Cummings, Robert 58
Comtable 118
Corot 138
Cox, F.E.: 165, 172 (il 541)
Creery, Ludwig (ou Louis): 126, 130, 132 (il 500)
Darwin, Charles 34, 98, 174
David, Jacques Louis 83, 120
Delbert, Jean 93 (il 441, 442), 76, 82, 83, 83 (il 450), 84, 85 (il 451, 452), 86 (il 453, 454), 87 (il 455, 456), 88 (il 457, 458), 89 (il 459), 90, 92 (il 468, 469), 118, 121, 164, 167 (il 535)
Dent, Ferdinand 58
Desprez, Isidore Lourenço 80
Diétrich, Adolph 62, 63 (il 423)
Diderot, Firmin 80, 83 (il 450), 85 (il 451, 452), 86 (il 454), 87 (il 455), 88 (il 457, 458), 89 (il 459)
Dighton, Dennis 10
Driendl, Thomas 147
Dreyer, Robert 80
Ducloux Bruger, Jean-Baptiste Henri 126, 128 (il 498), 130
Earl, Augustus 34, 98, 101, 101 (il 477)
Eble, Ernst 61
Elwes, Robert 31
Ender, Thomas 11, 34, 35 (il 385), 36 (il 386, 387), 37, 38, 389, 389, 39 (il 390, 391), 40, 130, 131 (il 499)
Engelmann, Goldfrey 66, 77, 80
Fauchetti, Nicola Antonio 147, 152, 152 (il 522), 153 (il 523), 524
Ferreira, Gilberto 31, 37, 58
Fleitas, Heinrich 66
Fleiss, Karl 66
Fortier, Claude François (ou comte de Clarac): 164, 165 (il 532, 533)
Frazer Junior 147
Frédéric, Caspar David 158
Fulton, Robert 52
Garcia y Vasquez, Domingo 147
Giffin, William 18
Glaizot, Auguste François Marie 24, 26, 27 (il 380)
Gower, Caroline F. Leveson 20, 50, 53 (il 405)
Graham, Maria 19, 20, 21, 31, 50, 53 (il 407), 101, 101 (il 477)
Graham, Thomas 20
Grinnin, John George 146, 147, 148, 148 (il 518), 149 (il 519), 150 (il 520), 152
Gusdon, A.: 59, 59 (il 413)
Guillobet, Joaquim Candelio 90, 91 (il 460 a 466), 92 (il 467)
Hagedorn, Friedrich 50, 59, 59 (il 413)
Hamond, almirante Graham Evelyn 22, 21, 31
Havill, William 22 (il 576), 23
Heard, Martin Johnson 174, 175 (il 545), 176 (il 546)
Heard, Martin 112
Heaton, George 66
Henschel, Albert 66
Hilberbrandt, Edward 54 (il 408), 98, 104, 105, 105 (il 480), 106, 106 (il 481), 107 (il 482), 109 (il 483), 110 (il 484), 111 (il 485, 486)
Hinschell, Thomas Woodbine 31
Higgin, H. 77
Huber, V.H.: 77
Humboldt, Alexander von 31, 77, 77, 83, 104, 106, 112
don John V. 21, 58, 83
John, Emanuel 20
Keller-Leuzinger, Franz 62, 63 (il 424 a 426)
Kend, William 18
Kidder, Daniel 31
Koster, Henry 31
Kraus, F.: 66, 71 (il 440)
Kretschmar, Edward 56 (il 412), 58
Landauer, Charles 21, 34, 37, 40, 44 (il 397), 46 (il 398), 399, 47 (il 400, 401)
Langsdorff, George Heinrich von 21
Lebreton, Joaquim 58, 58, 121
Lisette, José Roberto Teixeira 62
Linde, Karl 30 (il 384), 66
Lloyd, William 73 (il 443)
Lorrain, Claude 126
de Louis-Victor: 112
Low, M.F.: 98
Loweston, barão Von 31
Macedo, Joaquim Manoel de 26
Manthorne, Katherine Emma 106, 174
dona Maria da Glória 20
marquês de Marialva 83
Martens, Conrad 34
Martin, C.J.: 154 (il 525)
Martins, Jules 66, 68 (il 435)
Martinet, Alfred 62, 63 (il 424 a 426)
Martius, Carl Friedrich Philipp 31, 37, 77, 82
May, Benjamin 31
Mathias, Herculanio Gomes 31, 98
Maurin, Nicolas 80
Medland 23
Meireles, Vitor 62
Mello Jr., Donato de 31, 98
Michael, William 165, 173 (il 542, 543, 544)
Millet, Styrög 82
Mitchell 52
Moncel, Th. du 63 (il 423)
Montigny, Grandjean de 66, 121
Monvoisin, Raymond Auguste Quinoss de 130, 134 (il 502), 135 (il 503)
Moreau, Auguste 66
Morypou 20
Neukomm, Septimund 121
Oft, August 66
Ouseley, William Gore 31
Palliere, Arnaud Julien 73 (il 444)
Pansky, Ernest 18
Papi, Karl Ernst 66
Parks, James 67
Perry 53
don Pedro I 20
don Pedro II 21, 122, 126
Peixoto, Elza Ramos 62
Peixoto, Maria Elizabeth Santos 66, 146
Plautz, Karl Robert 62 de 67 (il 433, 434)
Pool, John Emanuel 37
Pook, James L.: 137 (il 506)
Poussin, Adolphe Theodore Jules Martin 155 (il 527)
Poussin 18, 19
Pradler, Simon 121
Preston, Jean 58
Preston, Pierre 58
Rangel, Alberto 40, 90
Rembrandt 118
Rensburg, Edward 66
Reuben, C. Ellis 40
Reuben, C. Ellis 40

Righini, Joseph Louis: 64 (il 427, 428),
 164/165, 168 (il 536, 537)
 Rioux, E.: 112
 Ritterer: 164 (il 511)
 Romberg, Josef Wlad: 80
 Romberg, Guillaume Frederic: 57 (il 411), 58,
 126
 Rosa, Salvador: 19
 Rosas, Juan Manuel de (caudillo Rosas): 66
 Roushde, Emile: 101, 103 (il 479)
 Roumeau, Jean Jacques: 24, 120, 125
 Ruggeri, Giovanni: 116, 76, 77, 78
 (il 445), 79 (il 446, 447), 80, 81 (il 441,
 442), 82, 164, 164 (il 531), 166 (il 534)
 Sabatier, Léon Jean Baptiste: 80, 130
 Saint-Hilaire, Auguste de: 164
 Salabzi, Friedrich: 54 (il 409), 56 (il 412), 57
 (il 410, 411), 58 (il 416, 436), 437
 Sarrot, M.: 158
 Saul, Paul-Frederic: 26
 Scherky, John Christian: 158, 160 (il 529), 161
 (il 530)
 Schmidt, R.: 57 (il 410), 58, 62
 Schimidt, Karl: 66
 Schlappe, Luis: 70 (439)
 Schute, E.: 158, 159 (il 528)
 Sellow, Johann: 169 (il 538)
 Sellow, Friedrich: 82
 Senefelder, Alois: 122
 Silva, José da: 164
 Silva, Mestre Valentin da Fonseca e da: 26,
 34, 98
 Siquiera, Louis: 145 (il 474, 475)
 Steinhilber, Paul: 145 (il 475)
 Starobinskiy, Jean: 18
 Steinmann, Johann Jacob: 54 (il 409), 56
 (il 412), 57 (il 410, 411), 58, 66, 69
 (il 436, 437)
 Stuart, Charles: 21, 34
 Sturges, James: 65 (il 430 + 432)
 Sylvenham, B.: 51 (il 402, 403)
 Taunay, Alfonso d'Escazopolle: 120
 Taunay, Aimé-Adrien: p. 14 (il 368 + 371), 15
 (il 372 + 375)
 Taunay, Aimé Félix Emile: 50, 57 (il 411), 58,
 62, 121, 125 (il 495), 126, 127 (il 486,
 487), 163, 167 (il 539), 171 (il 540)
 Taunay, Auguste: 121
 Taunay, Auguste-Marie: Charles: 121
 Taunay, Nicolas Anton: 21, 58, 66, 83, 118,
 119 (il 490), 120 (il 491), 121, 121
 (il 492), 122 (il 493), 123, 123 (il 494),
 124, 125
 Taunay, Theodore Marie: 121
 Tausch, Thomas Marie Hippolyte: 58, 121
 Taylor, barão Isidoro: 80
 Thayer, James: 52, 58
 Tribolet, Henri: 155 (il 526)
 Tully, Joseph: 31
 Turner: 98
 Vasconcelos, Luiz de: 24
 Vidal, Eméric Esprit: 23, 31, 50, 98, 100
 (il 476)
 Vien, J. M.: 58
 Vigeneron, Pierre: 80
 Villeneuve, Louis: 80
 Vin, Leonardo da: 118, 130, 138
 Vinet, Henri Nicolas: 24, 25 (il 378), 130, 135
 139 (il 507), 140 (il 508), 141 (il 509,
 510), 433, 145
 Virgilio: 18
 Vogler, J. (ou Vogel, Johann Friedrich): 59
 (il 414)

Walden, Henry: 19
Waltz, reverendo: 31
Waxlin, David: 18
Wiedemann: 66
Wied-Neuwied, Maximilian zu: 82, 84
Wiegandt, Bernard: 24, 25 (p.379), 151
(p.523)

Colections

Acervo do Museu Imperial (Petropolis): 125
(p.495), 126, 128 (p.490), 130, 133
(p.501), 138, 141 (p.509)

Akademie der Bildenden Kuenste (Vienna): 34, 35
(p.385), 36 (p.386, 387), 37, 38 (p.388),
39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 (p.499)

Alcides Reis: 139, 140, 150, 151 (p.499)

Alcides Reis: 139, 140, 150, 151 (p.499)

Arquivo: 164, 165 (p.532)

Beazley e Maria Pimenta Camargo (São Paulo):
24 (p.377), 63 (p.423), 72 (p.442), 73
(p.444)

Biblioteca do Museu Imperial: 125
(p.495), 126, 128 (p.490), 130, 133
(p.501), 138, 141 (p.509)

The Board of Trustees of the Victoria and
Albert Museum (London): 22 (p.376), 23
British Museum (London): 20, 101

Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro):
26, 27 (p.380), 34, 37 (p.410), 58, 64
(p.420)

Fundação Maria Luiza e Oscar Americano (São
Paulo): 59 (p.414)

Guardian Royal Exchange (London): 52

João Moreira Gomes (São Paulo): 25 (p.378,
379), 31, 34 (p.408), 56 (p.412), 57,
58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72 (p.441)

Jorge Eduardo Schroer (Rio de Janeiro): 101,
101 (p.479)

Kugel (Paris): 112, 113 (p.487)

Yva Himmelfarb (Curnita): 73 (p.443), 140
(p.508), 173 (p.542, 543, 544)

Lygia de Paula Camargo Junior (São Paulo): 71
(p.440)

Musée du Nouveau Monde (La Rochelle): 112,
114 (p.488)

Museu de Arte de São Paulo
Cathedral: 120, 121 (p.505, 407), 158,
159 (p.528), 166, 167 (p.533)

Museu do Estado (Rio de Janeiro): 99, 70 (p.438, 439)
Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro:
119 (p.490), 124, 145 (p.513)

Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro):
62, 120 (p.491), 121 (p.492), 122 (p.493),
123, 130, 136 (p.505), 138, 141 (p.510),
146, 152, 152 (p.522), 153 (p.527), 165,
171 (p.530)

Museum Africa (Johannesburg): 40, 41
(p.392), 42 (p.391), 43 (p.394, 396), 58,
60, 61 (p.415, 422)

Museum of Art, Rhode Island School of Design
(New York): 172 (p.546)

Museum of Fine Arts (Boston): 174, 175
(p.547)

Museu Castro Maya (Rio de Janeiro): 50, 63
(p.424, 426), 81 (p.450), 85 (p.451, 452),
86 (p.453, 454), 87 (p.455, 456), 88,
89 (p.457, 458), 89 (p.459), 92 (p.468, 469),
93 (p.470), 94 (p.471), 95 (p.472, 473),
130, 135 (p.503), 138, 139 (p.507), 143,
144, 145, 146, 165 (p.533)

National Gallery of Art (Washington): 106, 108

Colecções

[illegible]

Encontros de Pernambuco (Barreto): 66, 71 (444).
Encontros de Pernambuco (Chimamano): 66, 69 (446, 447).
Tour de Monte (Nard): 112.
Travels in Brazil (Conrard): 33.
Views and Contents of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro (Chamberlain): 90, 93 (470), 94 (471), 95 (472, 473).
Views in South America from Original Drawings Made in Brazil on the River Plate and Province (Oswald): 31.
A Voyage to Cordillera in the Years 1792 and 1793 (Barbier): 29.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil (Debret): 76, 82, 83 (450), 84, 85 (451, 452), 86 (454), 87 (455), 88 (457, 458), 89 (459).
Voyage Pittoresque et Historique dans l'Amérique Française (Taylor): 80.

Índice Alfabético de Ilustrações

Amambau na Floresta (N. Tauanay): p. 123 (449), p. 124.
Anschau von der Anhöhe auf Maria Cavalon nach Cuzco (Endler): p. 37, p. 39 (391).
Asa de São Januário (Endler): p. 130, p. 111 (449).
Avenue of Palms, Botanical Garden, Rio de Janeiro: p. 27 (381).
Bahia, Panorama da Cidade de São Salvador (Salazar): p. 14 (409), 18.
Baixa de Grammaça Praia de Ilha das Cobras (F. Tauanay): p. 127 (456).
Barragem de Itaipava (Endler): p. 37, p. 39 (390).
Batucada de Bateria (Endler): p. 88 (457).
Batucadas (Hildebrandt): p. 106, p. 111 (448).
Beachfront View (Heide): p. 176 (454).
Bonitas in Rio de Janeiro (Hildebrandt): p. 104, p. 106 (441).
Cabaretos de São Paqueta (Griffin): p. 148, p. 148 (452).
Caça (Michaelis): p. 185, p. 173 (454).
Casquinha de Paulo Figueira (Schtr): p. 118, p. 119 (4528).
Cadernos de Jambon (Almeida-Abramo): p. 14 (436), p. 17, p. 15 (437, 475).
Casa da Rua de Trigueira (Carlo e Schlappe): p. 148 (452), p. 126.
Caçá (Debret): p. 83 (452).
Casa do Rio de Janeiro (Endler): p. 34, p. 36 (436).
Canto à São (Debret): p. 86 (453).
Cenário na Praça Longueira na Foz (Fischmeister): p. 152, p. 153 (452).
Cenário de Foz de São (Endler): p. 119 (4528), p. 126.
Cenário de Foz (Vinet): p. 118, p. 141 (4510).
Cenário (Endler): p. 37, p. 38 (438).
A Church and House (Borchardt): p. 40, p. 41 (4392).
A Cidade de São Januário Tomada de Mão da Igreja de São Januário (Mourouzin): p. 130, p. 115 (451).
Comércio de um Barco. Olho de Illegitimário – Baixa de Grammaça (F. Tauanay): p. 127 (456).

Conceito de Café S. Antoniano Faria da Silva (Debret): p. 81 (il. 451)
Desenho Nova Povo do Rio das Pombas (Rugendas): 77 (reproduz. no vol. 2, p. 127, il. 310)
The Esplanade Toulonnet (Brasseur): p. 115 (il. 489)
Engenho de Carne Seca Botetum (Debret): p. 87 (il. 456)
Entrada da Baía do Rio de Janeiro (Vinet): p. 138, p. 141 (il. 509)
Entrada da Baía Vista de Santa Teresa, Rio Apucarana (Bauch): p. 143, p. 143 (il. 513)
Entrada (Debret): p. 81 (il. 450)
Estado para Nova Negativa (Rugendas): p. 81 (il. 449)
La Fabrication du Cacao dans la Fila Amantem (Bard): p. 112, p. 114 (il. 488)
Fachada Principal de Paço Real (Ender): p. 34, p. 36 (il. 387)
Fachada no Interior do Rio de Janeiro (Vinet): p. 138, p. 140 (il. 508)
Fachada (Mantel) (Pachinetti): p. 152, p. 153 (il. 523)
Festa Abolitionista (Rousselle): p. 103 (il. 479)
Figuras Populares do Rio de Janeiro (Guilhem): p. 90, p. 91 (il. 460 a 466), p. 92 (il. 467)
Floresta Virgem (Clarck): p. 164, p. 165 (il. 532)
Fora do Brasil (Rugendas e Rittner): p. 164, p. 164 (il. 531)
Fuente de Babil (Clarck): p. 164, p. 165 (il. 533)
Frontispício do Alburn Severino do Rio de Janeiro (Stettmann): p. 66, p. 69 (il. 436)
Frontispício do Alburn de Pernambuco e São Atorobá (Clarck): p. 101, p. 102 (il. 478)
Fuente de Lacerda (Bard): p. 101, p. 102 (il. 478)
Fundos da Baía de Guanabara (Potemont): p. 155 (il. 527)
Garden Scene on the Bragantina Shore - Harbour of Rio de Janeiro (Harell): p. 22 (il. 376), p. 23
Gato & Slave Market on Pernambuco (Clarck): p. 101, p. 101 (il. 477)
In the Forest Near Petropolis (Cox): p. 165, p. 172 (il. 541)
Les Indes de l'Amazonas Admet le Dieu Soleil (Bard): p. 112, p. 113 (il. 487)
Indus Planchando uma Onça (Rugendas): p. 164, p. 166 (il. 534)
Indus Atravessando um Rio - O Caminho de Escravos (Clarck): p. 164, p. 167 (il. 535)
Interior d'une Habitation de Cigano (Debret): p. 89 (il. 459)
Junge Bananen - Orange (Ender): p. 37, p. 38 (il. 388)
Kleinlandschaft (Hildebrandt): p. 111 (il. 486)
Lagoa Rodrigo de Freitas (Hildebrandt): p. 105, p. 106, p. 110 (il. 484)
Lagoa de Caracas em 1816 (N. Tannay): p. 130 (il. 491), p. 122
Lagoa da Glória (Clarck e Chamberlain): p. 94 (il. 471)
Lagoa do Paço (Stettmann): p. 145 (il. 515)
Lagoa de Carne Seca (Debret): p. 87 (il. 455)
Lagoa do Paço (Debret): p. 88 (il. 458)
Machado e Lacerda: o Rio de Janeiro (Clarck e Chamberlain): p. 96 (il. 454)
Machado e Lacerda (Rugendas): p. 77, p. 79 (il. 447)
A Market Stall (Clarck e Chamberlain): p. 95 (il. 473)
Musique de For Blanc: que l'On fait Fort aux Nègres qui Ont le Parcours de Manger de la Terre (Debret): p. 92 (il. 469)

Mata Atlântica (Michael): p. 165, p. 173 (il. 542)
Mata Atlântica e Cordeiro (F. Tannay): p. 165, p. 170 (il. 539)
Mata Virgem (Rugendas): p. 77, p. 78 (il. 445)
Mercado Faria do Prata Vista de Trópico da Glória (Ender): p. 34, p. 35 (il. 385)
Marche de St. Paul and Many Running in Rancho (Landwehr): p. 40, p. 47 (il. 401)
Muro de Santa Antônia em 1816 (N. Tannay): p. 121 (il. 492), p. 122, p. 124
Nature Equatorial (Rugendas): p. 164, p. 168 (il. 537)
Negro a Jmal de Calte (Rugendas): p. 81 (il. 448)
Negro Marchando de Faria (Debret): p. 92 (il. 468)
Nova Senhora da Glória do Outeiro (Clarck): p. 180, p. 182 (il. 500)
Nova Baía no Suro (Michael): p. 165, p. 173 (il. 544)
Paisagem Brasileira (Selleny): p. 169 (il. 538)
Paisagem Histórica de um Dinamarquês no Largo da Paço (F. Tannay): p. 124 (il. 495), p. 125
Paisagem do Rio de Janeiro com Casa Tipicamente Inglesa (p. 28 (il. 382)
Paisagem do Rio de Janeiro Tomada em Faria e Igreja da Glória (Vinet): p. 24, p. 25 (il. 378)
Paisagem do Rio Vista de Santa Teresa (Bauch): p. 143, p. 144 (il. 514)
The Palace Square, Rio de Janeiro, Taken from a Boat Opposite Landing Place (Smyth): 99 (il. 474)
Serra de São Paulo (Hildebrandt): p. 54 (il. 408)
Paisagem da Baía do Rio de Janeiro (Gower): p. 53 (il. 405)
Paisagem da Cidade de São Paulo Vista do Rio Tamandará (A. J. Palliere): p. 73 (il. 444)
Paisagem de Goyas em Três Séculos (Barchell): p. 40, p. 41 (il. 394 a 396)
Paisagem de Pernambuco (Salathé): p. 57 (il. 410), 58
Paisagem de Pernambuco (Gardien e Hagelstein): p. 59, p. 59 (il. 413)
Paisagem do Rio de Janeiro (Chamberlain): p. 53 (il. 406)
Paisagem do Rio de Janeiro (Smyth): p. 62, p. 65 (il. 430 a 432)
Paisagem do Rio de Janeiro em 1873 (Vogler e Bauch): p. 59, p. 59 (il. 414)
Paisagem do Rio de Janeiro Tomada de Cima da Corcovada (Moncel e D. Harell): p. 62, p. 63 (il. 423)
Paisagem do Rio de Janeiro Tomada da Corcovada (Martinez e Keller-Lounger): p. 62, p. 63 (il. 424 a 426)
Paisagem do Rio de Janeiro Tomada do Muro de Castelo (Salathé): p. 57 (il. 411)
Paisagem do Rio de Janeiro em Três Séculos (Barchell): p. 51 (il. 402, 403, 404)
Paisagem Flower and Hummingbird (Harell): p. 175 (il. 545)
Pernambuco (Bury): 64 (il. 429)
Ponto de Carão (Clarck e Chamberlain): p. 93 (il. 470)
Plano de Faria Publico (Glaucien): p. 26, p. 27 (il. 380)
Plantação de Café (Salathé e Stettmann): p. 66, p. 69 (il. 437)
Plata no Rio de Janeiro (Hildebrandt): p. 104, p. 108 (il. 483)
Pont de St. Iphigénie, St Paul (Debret): p. 72 (il. 441)
Prata de Botafogo em 1816 (N. Tannay): p. 122 (il. 493), p. 124
Rancho de Trópico (Landwehr): p. 47 (il. 400)
Residência em Cima Velho (Lande): p. 30 (il. 364)

Rio na Floresta Brasileira (Rugendas): p. 164, p. 168 (il. 536)
Rio de Janeiro, Palácio do Rio Camperio (Clarck): p. 24, p. 24 (il. 377)
Rio de Janeiro - Panorama em Oito Folhas (Barchell): p. 58, p. 60, 61 (il. 415 a 422)
Rio de Janeiro e São Evaristo Prata do Palácio de St. Christophe (Salathé): p. 56 (il. 412), 58
Rio da Cruz (Kraus e Bauch): p. 66, p. 71 (il. 440)
Rio Divino no Rio de Janeiro (Rugendas): p. 77, p. 79 (il. 446)
Rio São Clemente (Wiegand): p. 151 (il. 521)
Serra da Gamboa (Barchell): p. 130, p. 136 (il. 504)
Salvage of Stones and Treasures from H.M.S. Thetis at Cape Frio (Schetty): p. 158, p. 159 (il. 528), p. 160 (il. 529)
São Paulo (Hildebrandt): p. 104, p. 105 (il. 480)
São Tom das Letras (Faschinetti): p. 152, p. 152 (il. 522)
Sketch Taken from the Market Place (Smyth): p. 99 (il. 474)
Slave Ring (Vidal): p. 100 (il. 476)
The Slave Market (Allen e Chamberlain): p. 95 (il. 472)
S. Paulo (Debret): p. 72 (il. 442)
Serra no Mar (Hildebrandt): p. 104, p. 107 (il. 482)
Serra in São Paulo (Barchell): p. 40, p. 42 (il. 393)
Tamandará: O Dado de Deus (Wiegand): p. 24, p. 25 (il. 379)
View of Bahia and Bay (Landwehr): p. 44 (il. 397)
View of Bahia from the Public Gardens of Bahia (Landwehr): p. 46 (il. 398)
View of Olinda from Recife (Landwehr): p. 46 (il. 399)
Vista da Antiga Cidade do Desterro (Bruggemann): p. 146, p. 146 (il. 516)
Vista da Baía de Guanabara Tomada da Praia da Ramal (C. J. Martin): p. 154 (il. 525)
Vista da Baía de Guanabara (Maria Graham): p. 53 (il. 407)
Vista da Baía de Guanabara. Entrada da Baía (Vinet): p. 138, p. 139 (il. 507)
Vista da Baía do Rio de Janeiro (Durrant Bragger): p. 126, p. 128 (il. 498), p. 130
Vista da Baía do Rio de Janeiro Tomada da Rua da Gamboa (Bauch): p. 142 (il. 511), p. 143
Vista do Bairro de Faria em 1873 (Rugendas): p. 64 (il. 428)
Vista da Cidade e da Entrada da Baía do Rio de Janeiro Tomada de Santa Teresa (Bauch): p. 142 (il. 512), p. 143
Vista da Cidade de Soborá (Grimm): p. 149, p. 150 (il. 520)
Vista da Entrada do Rio de Janeiro Tomada da Glória (Barchell): p. 133 (il. 501)
Vista do Engenho Velho (p. 29 (il. 383)
Vista da Glória (Monteviano): p. 130, p. 136 (il. 505)
Vista Geral de Antonina (Lloyd): p. 73 (il. 443)
Vista Geral da Imperial Cidade de São Paulo (J. Martin): p. 68 (il. 435)
Vista da Glória (Tribelot): p. 155 (il. 526)
Vista da Igreja da Glória Tomada de Santa Teresa (Monteviano): p. 130, p. 134 (il. 502)
Vista da Lagoa de Nova Senhora da Conceição, Tomada de Muro da Conceição (Bruggemann): p. 146, p. 147 (il. 517)
Vista da Mãe d'Água (F. Tannay): p. 165, p. 171 (il. 540)
Vista da Ponta de Lacerda (Grimm): p. 148, p. 149 (il. 519)

Vista do Rio de Janeiro, com Praia de Botafogo e Corcovada (Pocle): p. 137 (il. 506)
Vista de São Luís do Maranhão (Rugendas): p. 64 (il. 427)
Vista de Botafogo Prata do Muro da Flamingo (Planitz): p. 67 (il. 433)
Vista de Funchal S. Christoph e Engenho Velho Prata das Pirâmides de L. Aqueduct (Planitz): p. 67 (il. 434)

Créditos Fotográficos das Ilustrações

Instituição / Fotografia

Arquivo da Academia de Ciências de Moscou
 Akademie der Bildenden Künste (Kupferstichkabinett)
 Antiquario Kugel
 Assis Lima
 Bayerische Staatsgemaldesammlungen
 Biblioteca Estense e Universitaria
 Biblioteka Jagiellonska
 Bibliothèque Nationale
 Bibliothèque Principale de Rouen
 Claus C. Meyer (Edições Alumbamento)
 Coleção Conde Franz von Walburg
 Coleção Jean Bogichi
 Fehite Museum
 Hélio Carriço
 Herbert Boswank
 Jean Decaux
 Jeane Loup Charmet
 Jörg P. Anders
 Laura Castro Caldas e Paulo Cintra
 Luiz Hossaka
 Manufacture Nationale de Porcelaine
 Mobilier Nationale
 Musée du Louvre
 Musée du Nouveau Monde
 Museo Franz Mayer
 Museo Nacional del Prado
 Museu da Marinha (Lisboa)
 Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra
 Museu e Laboratório Zoológico e Antropológico - Museu Bocage
 Museu Grão Vasco
 Museu Nacional da Dinamarca
 Museu Nacional de Arte Antiga

Ilustrações

330 a 343
 291 a 295, 385 a 391 e 499
 487
 145, 438 e 439
 147 a 150, 302 e 303
 64
 101 a 103, 171 a 181
 65 a 70
 16
 327 a 329 e 340
 63
 494
 123 a 125
 141 e 142
 182 a 185
 10 a 15
 23, 84 e 85
 98 a 100, 408, 480 a 486
 186 a 202, 221 a 228
 111, 112, 115, 131
 405, 407, 528 e 535
 104 a 109
 117
 127 a 129
 488
 151
 139
 72
 229 a 232 e 234
 233, 235, 236, 239 a 242
 08
 88, 89, 91 a 97, 119 a 122
 09 e 118

Instituição / Fotografia

Museum Africa
 Museum of Comparative Zoology (The Agassiz Museum) - Harvard University
 Museum of Fine Arts - Boston
 Natural History Museum
 National Maritime Museum
 New York Public Library
 Real Lima
 Rómulo Fialini
 Rijksmuseum
 Staatliches Museum für Völkerkunde
 Spala Editora
 Stedelijk Prentekabinet
 The British Library
 The British Museum
 The Metropolitan Museum of Art
 The New York Historical Society
 The University of Michigan Museum of Art
 Victoria and Albert Museum
 Yolan Deslandes
 Wadsworth Atheneum
 Zentralbibliothek Zurich
 Zig Koch
 Walter Morgenthauer

Ilustrações

392 a 396, 415 a 422
 360 a 367
 545 e 546
 259 a 276, 157 a 166
 140, 529 e 530
 01
 540
 110, 114, 203 a 220, 377
 442 e 444
 81
 318 a 322
 246 a 249
 80
 02 a 04, 06, 07, 71 e 261
 54 e 55
 82
 78 e 83
 79
 376
 20 e 21
 137
 35 e 36
 344 a 353, 403, 508, 542 a 544
 17 a 19, 22, 24 a 34,
 37 a 53, 56 a 62, 73 a
 77, 86, 87, 90, 113, 126,
 130, 132 a 136, 138,
 143, 144, 146,
 152 a 156, 167 a 170,
 237, 238, 243 a 245
 251 a 258, 277 a 290,
 296 a 301, 304 a 317,
 323 a 326, 354 a 359,
 368 a 375, 378 a 381,
 383, 384, 397 a 404,
 406, 409 a 414,
 423 a 437, 440, 441,
 445 a 479, 489 a 493,
 495 a 498, 500 a 507,
 509 a 527, 531 a 534,
 536 a 541

(*) As ilustrações 445, 446 e 447 pertencem a Biblioteca Municipal Mário de Andrade

Agradecimentos

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

Gilda Collet

Bruna Celso Lamparelli

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Fabio Magalhães

Fundação das Descobertas – Centro Cultural de Belém

Maria José Stock

José Monteroso Teixeira

Rita Lougares e Isabel Garcia

Ministério das Relações Exteriores da República do Brasil

Ministro Celso Amorim

Embaixador Sérgio Barcellos Telles

Embaixador Álvaro Gurgel de Alencar

Secretário Joaquim Paiva

Secretário Marcel Baito

Secretário Rui Amaral

Andrea Bartorelli

Aracy A. Amaral

Dalton Sala

Geraldo de Souza Dias

Ivan Negro Isola

João Moreira Garcez

José Jobson de Andrade

José Sebastião Witter

Kátia di Sessa de Diego

Luiz Américo Munari

Maria Cecília França Lourenço

Mário Calábria

Marta Dora Groinstein

Max Justo Guedes

Pedro Correa do Lago

Ricardo Marques de Azevedo

Rolf Grantsau

Stefan Geyerhahn

Ulpiano Bezerra de Menezes

Cristina Bruno – Museu de Arte e Etnologia da USP

Haiganuch Sarian – Museu de Arte e Etnologia e

FFLCH/Departamento de Antropologia da USP

Heloisa Lustosa – Museu Nacional de Belas Artes

José Rubens Pirani – Instituto de Biociências da USP

Leila Alves – Spala Editora

Leonel Kaz – Edições Alumbamento

Maria Lucia Rocha-Campos – Museu de Geociências da USP

Marta Rossetti Batista – Instituto de Estudo Brasileiros da USP

Paulo Emilio Vanzolini – Museu de Zoologia da USP

Renato de Mello Silva – Instituto de Biociências da USP

Silvia Maranca – Museu de Arte e Etnologia da USP

Silvia Maria Athayde – Museu de Arte da Bahia

Sonia Dorta – Museu de Arte e Etnologia da USP

Tekla Hartmann – Museu de Arte e Etnologia da USP

Barbara A. H. Scarlett – (Usis) Consulado Geral dos Estados

Unidos da América

Marcos Pinto Braga – Associação Internacional de Estudos

Langsdorff

Mike Winter – British Council

Peter Platte – Embaixada da República Federativa da

Alemanha

Richard de Jongh – Consulado Geral da República da África

do Sul

Solange Godoy – Museu Histórico Nacional

Wladimir Murtinho – Ministério da Cultura, Secretaria de

Intercâmbio e Projetos Especiais

Coleções

Museus/Instituições

Nacionais

Acervo Artístico e Cultural dos Palácios do Governo

do Estado de São Paulo

Acervo do Museu Imperial/IBPC

Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP

Biblioteca Municipal Mário de Andrade

Fundação Biblioteca Nacional

Fundação Maria Luisa e Oscar Americano

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Liga Ambiental

Mapoteca do Ministério das Relações Exteriores

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São

Paulo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo

Museu do Estado de Pernambuco

Museu do Relógio Prof. Dimas de Melo Pimenta

Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro

Museu Nacional de Belas Artes

Museu Naval e Oceanográfico

Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Museus Castro Maya/IBPC

Provincia Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil

Internacionais

Akademie der Bildenden Künste (Kupferstichkabinett), Viena

Arquivo da Academia de Ciências de Moscou

Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

Bayerische Staatsgemaldegammlungen, Munique

Biblioteca Estense e Universitaria, Modena

Biblioteka Jagiellonska, Cracóvia

Bibliothèque Nationale, Paris

Coleção Conde Franz von Walburg, Wolfegg

Manufacture Nationale de Porcelaine, Sevres

Mobilier Nationale, Paris

Musée Départemental des Antiquités de Rouen

Musée du Louvre, Paris

Musée du Nouveau Monde, La Rochelle

Museo Franz Mayer, Cidade do México

Museo Nacional del Prado, Madrid

Museu Bocage – Biblioteca, Lisboa

Museu da Marinha, Lisboa

Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de

Coimbra

Museu Grão-Vasco, Viseu

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Museum Africa, Johannesburg

Museum of Art, Rhode Island School of Design

Museum Flehite, Amersfoort

Museum of Comparative Zoology, Cambridge

Museum of Fine Arts, Boston

Natural History Museum, Londres

National Maritime Museum Greenwich, Londres

Nationalmuseum, Copenhagen

New York Public Library

Rijksmuseum – Stichting, Amsterdã

Staatliche Museum zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz

Stedelijk Prentenkabinet, Antuérpia

The Metropolitan Museum of Art, New York

The New York Historical Society

Victoria & Albert Museum, Londres

Wadsworth Atheneum, Connecticut

Zentralbibliothek Zurich

Coleções Particulares no Brasil

Adolpho Birman

Anna Helena Americano Araújo e Aluizio Rebello de Araújo

Beatriz e Mário Pimenta Camargo

Gilberto Daccache

Jean Boghici

João Moreira Garcez

João da Cruz Vicente de Azevedo

João Hermes Pereira de Araújo e Senhora

José Mindlin

Jorge Eduardo Schnoor

Noemia e Luiz Buarque de Hollanda

Luiz Viana Filho

Lygia e Newton Carneiro Jr.

Sergio Fadel

Paulo Fontinha Geyer

Pedro Franco Piva

Pedro Moreira Salles

Arnaldo Machado Florence (Plinio Florence)

Walther e Lúcia Moreira Salles

Coleção Particular Internacional

Antiquário Kugel, Paris



METAVÍDEO SP - Produção e Comunicação Ltda.

Rua Alegrete 44, Sumaré

01254 - 010 SP

Tel.: 011 - 262 0355/262 7643